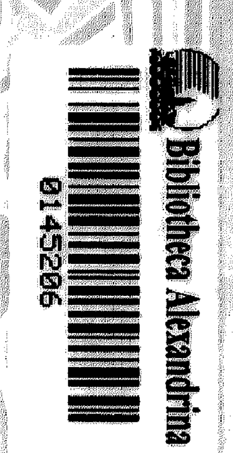
دراسات في

حركية الفكر الأدبي

الدكتور وجيه فانوس



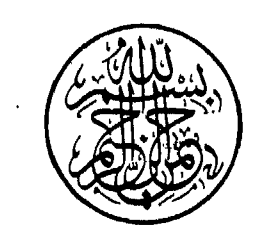
دار
الفكر اللبناني



دراسات في

حركة الفكر الأدبي




بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في
حركة الفكر الأدبي

الدكتور وجيه فانوس

دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة اكسفورد
أستاذ النقد الأدبي العربي في الجامعة اللبنانية وفي الجامعة الأميركية في بيروت

دار الفكر اللبناني
بيروت

دار
الفكر اللبناني

للطباعة والنشر

كورنيش المزرعة - تجاه غلوب بنك
هاتف: ٣١١٥٧٨ - ٨٦٣٢٩٢
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠
تلكس: DAFKLB 23648 LE - بيروت، لبنان

الطبعة الأولى ١٩٩١

الإهــداء

إلى إيمان ،

وإلى صبحي ورمزي ولميس .

وإلى ذكرى أستاذي الدكتور خليل حاوي .

وجيه



المحتويـات

الموضوع	الصفحة



أوَّلُ الكَــلام

الأَدَبُ فعل حياة ووجود . ولحظة يتوقَّفُ الدَّفق الحياتي في العمل الأدبي ، يتحوَّل الأدب إلى موتٍ وإلى جمود . مُهِمٌ جداً أن « يُكْتَبَ » الأدب . لكن الأهم حقاً هو أن « يُعَاشِ » هذا الأدب بعد كتابته . لا بُدَّ للنص الأدبي ، كي يظلَّ حياً ، أن ينتقل من حالة الوجود بالقوة في بطون الكتب وأحداث التاريخ ، إلى حالة الوجود بالفعل في عقول النَّاس ووجدانهم ، وفي تَشَكُّلِ الإيقاع الدائم للحياة . حياة الأدب تكمن في نجاح النص الأدبي ، وما يُمَثِّلُهُ من تجربة فكر ووجدان ، في اختراق جدار « المكتوب » للوصول إلى رحاب « المعيوش » .

لَـيْسَ الأدبُ ، إذن ، مُجَرَّدَ تَعبيرٍ أو تَعَمُّقٍ في الانفعال الوجداني للفرد أو للجماعة . وليس الأدب مُجرَّدَ وجود سلبي يقوم على تصوير رَدَّةِ فِعْلِ أصحابه تجاه أمور عاشوها أو أحسُّوا بها . كما أن الأدب ليس مُجرَّد مجالٍ لِتَشَكُّلِ صُوَرٍ جماليَّة أو لفظيَّة تُقَدِّمُ ذاتها مسرحاً لعرضِ « مهارات » أو « انفعالات » أصحابها . وليس من طموح الأدب ، كذلك ، أن يكون مجالاً يُمارِسُ النَّاسُ من خلاله فعل التَّلقي السَّلبي ، أو فعل الانفعال الآني

المحدود لِمَا أنْتَجَهُ الآخرون . الأدبُ فعل حركة مستمرة ، تبدأ من الحياة نفسها ، فتفعل في الأديب ، فيكون نتاجاً أدبياً هو « المكتوب » ، ويكون تلقياً من الآخرين لهذا « المكتوب » ، فيكون انفعالاً ويكون فعلاً مسرحهما الذات والحياة . ومع « الفعل » ، يتحوَّل « المكتوب » إلى « المعيوش » ، فيمارس وجوده في الحياة ، ويؤثِّر من خلال هذا الوجود فيها ، ويقود من خلال تطورات تأثيره إلى إنتاجٍ أدبي - حياتي آخر يُتَابعُ سلسلة الحياة .

ولأنَّ الأدب حياة ، بل معيوشيَّة للحياة ، فلا بُدَّ له من حركة ، ولا بُدَّ لهذه الحركة من مُنطلقات وأجواء ونتائج . ولذا ، فإن محاولة اكتشاف هذه الأمور ، والسعي إلى إدراك خصائصها ، يساعدان على فهمٍ أفضل للفعل الأدبي ولحيويَّةِ وجوده . ومن هنا يُمكِن الانطلاق في البحث في حَرَكِيَّةِ الفكرِ الأدبي بما يُمَثِّلُهُ من شُمولٍ للوجود الإنساني ولطموحاتِ هذا الوجود .

تُشَكِّلُ مجموعةُ الدراسات الواردةِ في هذا الكتاب محاولةً للسَعْيِ إلى ملاحظة حركيَّة الفكر الأدبي ، العربي منه والغربي ، في مجالاتٍ مختلفةٍ من مجالات وُجُودِهِ . وتُتابعُ هذه الدراسات حركِيَّةِ الفكر الأدبي في نماذج مُتَعَدِّدَةٍ تُمَظْهِرُ هذه الحركية وتَسْتَخلصُ ما يُشَكِّلُ نتائج لها . أمَّا موضوعات الدراساتِ فهي نماذجُ تَطْمَحُ إلى المساهمة في تَشَكُّلِ مَنْهَجٍ يَقْرَأُ الفعلَ الأدبي ، ويَسْعى إلى مُمَارسَةٍ للنقدِ الأدبي من خلال هذهِ القراءة .

٢١ نيسان (ابريل) ١٩٩١

وجيه فانوس

الشــرعي
في النقد الأدبي العربيّ

لعلّ بالإمكان التعامل مع « الشـرعي » على أنه الأمـر الذي تقبل بـه المجموعة أو الفـرد ، بناءً على منطق معين ترتضيه تلك المجموعـة أو ذلك الفرد . إن الوصول إلى تحقق « الشرعي » يعني ، في هذا المجال ، ضـرورة القبـول وحتمية التـوافق مع ذلك المنطق ؛ وإلّا تحـوّل المـوضـوع من كـونـه « شرعياً » إلى كـونه « قهـراً » . والشرعي ، وإنْ كـان في وجوده العملي يعني « سلطة » ، فـإن مصادر هـذه السلطة تأتي ، في أحيـانٍ كثيرة ، من اتجـاهات مختلفة . قد يكون للفوقي ، على سبيل المثال ، حظ في فرض الشرعي ، لما في الفوقي من قدرات تؤهله لفرض سلطة تكون بحد ذاتها حافزاً لقبـول الناس لها ، ولتبنيهم منطقاً يدافع عنها .

من هذا المنظار يمكن فهم تشريع ما هو ديني أو غيبي ، بصورة عامـة . إن المسافة « الفوقية » التي تفصل بين الناس ومصدر التشريع ، ههنا ، تسمـح ، وبشهادة التاريخ الحضاري للإنسانية ، بقبول تشريع الـديني أو الغيبي . ولعلّ في كلمة العامـة في تبريـر ما يعجـزون عن فهمه في التشـريع الـديني بـ « الله أعلم » أفضل دليل على هذا القبول . إن هالة الفوقية ، يُضاف إليها عجـز من يُمارَسُ عليه التشريع عن فهم كل الخلفيات المحيطة بهذا التشريع وقبوله بهذا العجز ، هما من أهم عناصر استمرار التشريـع . وهذا قـد يفيد أن « التشـريع الفوقي المصدر » قد قام على نوعية مؤسساتية قوامها القبـول بسلطته ، وتبـرير هذا القبول بمنطق ما . أمّـا في حالـة سقوط عنصـري هذه المؤسسـة (القبول

والمنطق) أو أحدهما ، فإن التشريع لا يعود مسيطراً/ مقبولاً ، ويتحول المرء/ المجموعة إلى رافض في نظر نفسه ، أو كافر في نظر متتبعي التشريع والمحافظين على بنيانية مؤسسته .

ثمة شرعي آخر لا يأتي من الفوقي ، إنه يصدر عن البعد المصلحي في العيش . ولعلّ في توافق وقبول مجموعة معينة من الناس لِقِيَمٍ معينة ، لأنها تؤمّن لها مصالح مشتركة فيما بينها ، ما يؤدي إلى جعل هذه القيم تشريعاً قائماً . وهنا ، أيضاً ، فإن « التشريع المصلحي » ، يقوم على وجود مؤسساتي قوامه القبول بالأمر من خلال منطق المصلحة . ولحظة انهيار أحد عناصر « المؤسسة » أو كلها ، فإن التشريع يفقد مبرر وجوده ، ويتحول إلى عصيان أو ثورة ـ وفق الزاوية التي ينظر من خلالها إلى الأمر ؛ وهذا يلاحظ بوضوح جلي في « الشرعي الاجتماعي » أو ما يُعْرَفُ باسم شرعة التقاليد القائمة على سلطة الجماعة .

لكن ، بعيداً عن الفوقية السلطوية أو المصالحية الجماعية ، ثمة شرعي ينبع من رؤية ذاتية عادةً ما تكون جمالية . فقد يتمكن فرد ـ أو مجموعة ـ من فرض تشريع معين يقوم على تذوق ما ؛ وقد يتمكن هذا الفرد ـ أو المجموعة ـ من فرض هذا الذوق « فعلاً شرعياً » على آخرين يقبلون تنفيذه ، ويُبَرِّرُونَهُ وفق منطق معين . هذا الأمر يبدو واضحاً في سيادة انتخاب معين للموسيقى أو اللباس أو التصرف أو الإحساس . وهنا أيضاً ، فإن هذا « الشرعي الجمالي » يقوم على مؤسساتية قبول التنفيذ والتبرير وفق منطق معين . وعند تحطم أو رفض أحد عناصر فعل المؤسسة في وجود هذا الشرعي فإنه يفقد سلطته ، ويعبّر عن هذا الأمر عادة بتغير ذوق العصر أو البيئة أو الجماعة ، وحتى الفرد .

إن الفعل النقدي الأدبي، بحدِّ ذاته، هو ممارسة لشرعية ما؛ إنه مؤسسة تقوم على قبولٍ بشرعيّ معيَّن وباتجاه منطق معين . والنقد الأدبي العربي في مختلف عصوره المعروفة ، منذ ما قبل الإسلام وحتى اليوم ، قد شهد هذه المجالات من تحقق الشرعي فيه . فحين كان القوم في العصر الجاهلي ،

مثلاً، يقومون بانتقاد «النابغة الذبياني» لإقواء في أبيات شعره، أو حين كانت زوجة« امرىء القيس » تفضل صورة الفرس في شعر « علقمة بن عبدة التميمي » على صورة الفرس في شعر زوجها ، فإن هذا الفعل النقدي كان يقوم على شرعية سلامة معينة للغة أو لمثالية الفرس . وعندما كان القوم ، عهد ذاك ، يعجبون بشجاعة « عنترة العبسي » الذي قتل فارساً لمجرد أنه شجاع يحمل السلاح :

ومُدجّجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزالَهُ لا مُمْعِنٍ هَـرَباً ولا مُسْتَسْلِمِ
جَادتْ يدايَ لَهُ بِعاجِلِ طعنةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الْقَنَاةِ مُقَوَّمِ
وَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنه يَقْضُمْنَ حُسْنَ بَنَانِهِ والمِعْصَمِ !

دون أن يسألوا عن جريمة هذا الفارس في كونه مسلحاً وشجاعاً ، فإن هذا أيضاً كان بناءً على شرعية معينة في فهم قيم البطش والقوة في ذلك الزمن . وكذلك الحال ، تماماً ، عند سرور أهل الجاهلية بصورة صويحبات امرىء القيس وهن يترامين ، فيما بينهن ، بلحم الناقة المحاط بالشحم والدسم . لقد كانت المؤسسة التي تسند الشرعي في النقد قادرة على الدفاع عن ذاتها وفرض وجودها على القوم . فاعترضت على خطأ في البنية الشكلية للشعر ، لأن مثل هذا الخطأ قد يشكل اهتزازاً في التواصل التعبيري بين القوم ، ولم تعترض على قتل بريء ، أو انغماس في تقاذف قطع اللحم المفتل ، أو كذب في حديث عن فرس ، لأن تلك الأمور كانت تشكل شرعية جمالية .

مع انتشار الدعوة إلى الإسلام بين العرب ، ومع اعتناق العرب الدين الجديد ، وقبولهم بمنطقه والسلطات الناتجة عن القبول بهذا المنطق ، فإن كثيراً مما كان شرعياً في النقد الأدبي قد تقوّض وتهدم . لم يعد مقبولاً على الإطلاق أن يفخر المرء بقتل بريء كما فعل عنترة . القتل لا بد له من سبب ، والسبب لا بد من أن يكون جريمة أو معصية أو دفاعاً عن الدين الجديد . وما عاد مقبولاً الحديث عن خلوة بفتيات ، فهذا أمر لم يعد مسموحاً به في منطق الدين الجديد ، وما عاد القوم يقبلون ممارسته ؛ بل إن معايير تقويم اللغة قد

تبدلت ، وإن بشكل أقل ، فبات التركيز على لغة إسلامية ، لغة تظهر فيها تعابير الإسلام ومصطلحاته ، ولغة تتصدر فيها لهجة قريش على سائر لهجات العرب . إن مؤسسة تَحقُّق الشرعي النقدي قد تغيرت ، ومعها تغيرت مفاهيم ما هو شرعي في النقد .

في مرحلة ما بعد الخلافة الراشدة تغيَّرت السلطات أيضاً ، ومع تبدل السلطات تبدلت بعض مفاهيم النقد . فأصبح الشرعي في النقد مغايراً في بعض المجالات لما كان قبله . بات من الضروري عند البعض التركيز على شخص الحاكم أو المسؤول في القصائد ، وعلى أساسها ينجح الشاعر أو يفشل ؛ بينما في العهد الإسلامي ، لم يكن التركيز على شخص الخليفة وارداً على الإطلاق . لقد أعطت السلطة السياسية بعداً مؤسساتياً للشرعي النقدي ، وبات مدح الحاكم من مقومات الشاعر المقبول . ومن جهة ثانية ، فإن بيئة اجتماعية استطاعت بدورها أن تفرض ، بسلطة وجودها ومصالح مشتركة معينة لها مع الحكم ، قبول أشعار الحب والهوى والغزل الإباحي . بل إن شعر « عمر بن أبي ربيعة » الذي يتخذ من موسم الحج المقدس مجالاً للتغزل بالحاجّات إلى بيت الله الحرام ، أضحى مقبولاً ، بل مدعاة للسرور والتفكه . لقد غيَّرت مؤسسة المصلحة الاجتماعية حتى من قيم المؤسسة الدينية الفوقية ، ومع هذا التغيّر تحوّل الشرعي في النقد . أصبح من المقبول التهتك ، وتطور الأمر مع العصور المقبلة حتى بات ، وضمن الشرعي النقدي ، قول « أبي نوّاس » في العصر العباسي مقبولاً في شرعة النقد الأدبي .

وَضَعَ الزقّ جانباً ومع الزقّ مصحفا
واحسُ من ذا ثلاثة واتلُ من ذاك أحرفا
خَيْرُ هذا بشرٌّ ذا فإذا الله قد عفا!

طبعاً ، فإن من ظلّ متمسكاً بشرعية النقد القائم على المؤسسة الدينية كان يمتعض أو يعارض ، ولكن مؤسسة أخرى فرضت وجودها ، وتحول مع هذا الوجود مفهوم الشرعي في النقد . بات مقبولاً جداً الحديث عن أمور كثيرة كانت (تابو) من قبل ـ محرمة أو محظرة .

أن يتابع المرء هذه اللعبة من التحول في مسار شرعية الفعل النقدي ، فهذا أمر ميسور تمكن ملاحظته عبر عصور وبيئات الأدب المختلفة . فبعد أن كانت شرعية النقد اللغوي مسيطرة ، باتت بهلوانية اللغة هي سيدة المجال عبر البديعيات ، وما رافقها من تزويقات شكلية ومضمونية . وهنا كان لمؤسسة الذوق الجمالي أن فرضت وجودها على البيئة ، واستطاعت إقناع القوم بما تقدمه ، وأن تمنحه شرعية لوجوده . بل إن الأمر تطور فيما بعد ، وضمن النقد الرصين والرصين جداً ، إلى عدم الاحتكام إلى البدو والأعراب في صوابية اللغة . وها هو « ميخائيل نعيمة » في مطالع القرن العشرين ، وبشرعية في الفعل النقدي ، استطاع أن يجهر بقبوله « تحمم » ، يلفظها زميله « جبران خليل جبران » وإن لم يلفظها بدوي لم يعرفه طوال حياته ، ولفظ عوضاً عنها « استحم » . أما السبب ، فواضح ، لقد استطاع ميخائيل نعيمة أن يجعل من رأيه هذا شرعياً ، وفق منطق دعوته لحياة اللغة وحيويتها ، ووفق قبول الناس لدعوته وميلهم إلى قبول منطقه فيها ، ولكن لو قيل مثل كلامه في العصر الأموي مثلاً ، لرذل القائل والقول في الحال ؛ فلم تكن عهد ذاك ثمة مؤسسة لتشريع مثل هذا الرأي .

إن حيوية الفكر النقدي الأدبي عند العرب لدليل واضح على قدرة هذا الفكر على الانسجام مع المرحلة التي يعيشها . لكن هذا الانسجام كان يقوم أبداً على قدرة الفكر النقدي على أن يكون شرعياً ، أن تكون وراءه مؤسسة . وفي مجالات كثيرة ، حين لم تقم مؤسسة وراء الفكر النقدي ، فإن هذا الفكر فَقَدَ شرعيته وفَقَدَ وجوده . لقد جهد « المعري » ، على سبيل المثال ، في لزوم ما لا يلزم في بعض شعره ؛ لكن هذه الممارسة الأدبية لم تزدهر رغم عبقرية صاحبها لأنها لم تجد لها الفعل المؤسساتي الذي يدعم وجودها ؛ وجهد « أبو تمام » في أن يركز على منحى معين في استدراج المعاني في شعره ، لكن القوم أصروا كثيراً على أن يقول ما يُفْهَم . ورغم إصراره هو على أن يفهموا ما يقول ، فإن فن أبي تمام ظلّ إلى حد كبير يمثل « شرعية » ليست لكثرة من الناس في ذلك العهد . وفي التجربة المعاصرة للشعر العربي ، وكان الشعر

يعتبر الكلام الموزون المقفى ، حاول « أمين الريحاني » أن يقدم الشعر المنثور لكن من خلال تجربة « بول ويتمان » وسواه من الغربيين . وما كان لتجربة الريحاني أن تجد صدى حقيقياً فاعلاً ، ما كان لها أن تصل إلى « الشرعية » لأنها لم تجد لها مؤسسة فكرية تدعم وجودها ؛ وظلت تجربة . لكن اليوم لم يعد الشعر مجرد وزن وقافية ، الشعر أضحى عند كثيرين صورة وانفعالاً ، ولربما نسي كثيرون حكاية الوزن والقافية . وهذه فكرة لاقت وجوداً مؤسساتياً لها في تطور الوعي الثقافي والحضاري لدى الجمهور العربي ، فنجحت الفكرة مع « أدونيس » ، على سبيل المثال ، وإن كانت لم تنجح تماماً مع « الريحاني » ! هنا يمكن للمرء أن يستخلص أنه لا بد من إقناع جماعي على المستوى الحضاري للجماعة ، كي يتمكن الفعل النقدي من الوصول إلى شرعيته ، لا بد من تحضير المؤسسة الفكرية التي تحضن الشرعي .

اليوم ثمة من يرى وجود أزمة نقد أدبي في العالم العربي . قد يكون هذا الأمر صحيحاً ؛ فالقارىء العربي يقف حائراً أمام تيارات وتوجهات وممارسات نقدية كثيرة ، قد يجد نفسه لاهثاً أمامها . ومجرد إمكانية « اللهاث » هذه قد تعني أن الفعل الشرعي في الممارسة النقدية ليس مكتملاً بعد ؛ لعله بانتظار تحقق شرعيته الكاملة من خلال إحقاق مؤسسة تلك الشرعية الخاصة بها ، أو لعله بانتظار زوال تجربته باعتبار عدم قدرته على إدخال التجربة في رحاب الوجود « الشرعي » . في العالم العربي اليوم محاولات عديدة في دنيا النقد ، لكن إلى أي مدى تدخل هذه المحاولات العمق الشرعي لوجود الفعل النقدي ؟ . إلى أي مدى تجد لها مؤسسة فكرية تعطيها غطاء لوجودها ؟ على الباحث ، ههنا ، أن يفرق بين الممارسة النقدية الأكاديمية وبين الممارسة النقدية الشرعية ! الممارسة الأكاديمية قد ينظر إليها على أنها واحدة من الخطوات الأولى التي تقود إلى فعل « شرعنة » النقد ؛ لكنها لا يمكن أن تكون ، بالضرورة ، الخطوة الناجحة . يبقى البعد الأكاديمي ، في هذا المنظار ، بعداً يدخل في حيز التجربة والخطأ ، في حيز المحاولة ، البحث عن التأسيس ؛ لكنه قد لا يصل إلى مستوى التأسيس المنتج . إن الأكاديميا ،

ههنا ، ليست سوى سلطة ، والسلطة وحدها غير قادرة على تحقيق الشرعي ، فالسلطة بحاجة إلى مؤسسة فكرية . لذا ، فالباحث في النقد الأدبي العربي المعاصر مجبر على النظر في خلفية المؤسسة الفكرية التي تدعم الفكر النقدي ، ومجبر على النظر في إمكانية صحة قيام هذه « المؤسسة » على إعطاء العمل النقدي طابعه الشرعي ، الطابع الذي تتبناه المجموعة وتتفاعل من خلاله . ولعلّ انحصار النقد الأدبي العربي المعاصر في مجالات الأكاديميا والأبحاث بين أهل الاختصاص فيه ، هو مظهر من مظاهر مأساة النقد الأدبي العربي المعاصر . فالمبدع الأدبي قد لا يكون بالضرورة من أهل الأكاديميا . المبدع لا حد ولا قيد لوجوده ، ولا بد ـ دائماً ـ من احترام هذه المقولة ، لذا ، لا بد من الوصول إلى المبدع في أي مستوى من مستويات الوجود كان فيه .

إن مراقبة هذه الحركية للفكر العربي في تعامله مع النقد الأدبي ، وإن بدت موجزة أو مبتسرة في بعض الأحيان ، ليست سوى تجربة في الوصول إلى منهجية معينة . إنّ هذه المنهجية ، حتى الآن ، تشير إلى قابلية رائعة للفكر العربي (الجمعي والفردي) على تقبل التطور والتغير (تشريعه) ما دامت وراءه مؤسسة فكرية يستطيع هذا العقل العربي بمجموعه أن يتبنى ما عندها . ولكن ، عندما تتحول القضية إلى فكر لا تقف وراءه مؤسسة ، فإن العقلية العربية المحركة للفكر النقدي الأدبي تتوقف عن التفاعل . لذا ليس ما نجده اليوم من أزمة في النقد الأدبي ـ أو ما يمكن أن يكون أزمة لجهة التشوش وضعف التجاوب ـ هو نتيجة الإبداع أو عدم القدرة على استقباله ، بل لعلها عجز في هذا الإبداع عن تأمين المؤسسة الفكرية التي تدخله عالم الشرعي . فالشرعي لم يكن ، أبداً ، عائقاً في وجه تطور الفعل النقدي ، وعلى عكس هذا كان ، وما زال ، فعل تقبل وترحيب .

في حركيّة اللاّسلفي / السلفي
وفعل النهضة

تمهيد :

إذاً ما اعتبرت « الطفرة » نتوءاً غير عميق الجذور في الحياة ، وإذا ما تابع المرءُ مسارَ هذه الفكرة ليصل إلى أن الفعل الحقيقي للفكر لا بدّ له من أعماق ضاربة في حياة المجموعة ؛ فإن هذا قد لا يعني أبداً أن الطفرة ، بحد ذاتها ، أمر مرفوض ويجب الاستغناء عنه . الطفرة ، ضمن هذا المنطوق ، هي محاولةٌ للخروج من حلقة معينة طموحاً إلى إثبات حلقة أخرى . إنها ، في هذا الفهم لحركية الفكر ، جَهْدٌ للتبديل في نوعية الفعل . بيد أنّه ، واستناداً إلى المنطق نفسه فمن غير الممكن للفكر البشري أن يتطوّر من فراغ . لا بُدّ من معاناةٍ ذات جُذور تنبثق عنها تَجْرُبَةُ عيش /فكر ، وعندها يكون لهذه المعاناة أن تُؤسِّس ، في نتيجتها ، على أنها تجربة فكرية جديدة . هكذا تكون مثل هذه الحصيلة الأولى بذرة تتفرَّع منها تأسيسات جديدة . وبمثل هذا المنهج يتتابع الفكر البشري . من جهة ثانية ، قد تكون هذه التفرعات ، المؤسسة لحلقات جديدة ـ لا سلفية ـ ، مخالفةً في نتاجها للحلقة الأم ـ السلفية ـ . هذا الأمرُ يبدو مثل النبتة تُطَعَّمُ بفنذٍ من غيرها ؛ لكن المحصول ، على جدته ، يبقى متعلقاً بجذور النبتة (الحلقة) الأم . ويبقى صراع المحافظة على ذاتيّة كل حلقة قائماً بين الأم (السلف) والتفرُّع الحاصل منها (اللاسلف) . ولعلّه من الأفضل لو يُفْهَمُ هذا الأمر على أنّه ضمن الحركية الإيجابية للفكر ؛ تلك الحركية المستمرّة بين ما هو سلفي وما هو لا سلفي . فلا بدّ للاسلفية ، من هذا المنظار ، من تَوَكُّوءٍ

على ما هو سلفي ؛ لكن لا مندوحة للحياة ذاتها ، في لعبة التطوّر /الاستمرار ، من تَشَوّقٍ دائمٍ إلى ما هو لا سلفي من خلال كل ما هـو سلفي . الخطيـرُ في اختلال هذا « التوازن » الدقيق بين السلفي واللاسلفي ، هو تجربة الدخول في الطفرة المجرّدة أو في الثبات القاتل ؛ أو ما يمكن تسميته بالعبثية أو السعي وراء تَفَتُّتِ الفكر/ العيش .

إنَّ إسقاط مثل هذه الرؤية على الممارسات الفكرية ، قد يعطي الباحثُ بُعداً « تفاؤليـاً » عند عثـوره على أيّةِ بـادرةٍ لصراعٍ بين السلفيـة واللاسلفيـة . فمجرّدُ وجود مثل هذا الصِّراع ، يعني إيجابية في الفكر ، وبذورَ تَطَوُّرٍ ونُمُوٍ في تجربة العيش . لكن تبقى ثمّة ضرورة للحكم على صلاحيّة أو جِديَّة هذه البذور في عـطاءٍ قوي قـادرٍ على النجـاح في « لعبـة » تـأصيـل التجـربـة الصـراعيـة واستمرارها بإيجابية . من هنا يكون البحث عن ما هو لا سلفي في السلفي ، أو العكس ، مجالاً لدراسـة قدرات المجمـوعة ، وكـذلك الأفـراد ، على الحياة والعطاء والتطوّر ، بل على الإبداع .

أمّا النهضةُ ، فباعتبارها فعلاً معيشياً/ فكرياً ، فهي خروجٌ من حالةٍ إلى أخرى أفضل منها ؛ لكنها (الحالة المتحصّلة) لا تزال لصيقة الارتباط بالحالة الأولى (السلف) . وهي تعني ، في هذا التوجّـه ، محَاولـة نحو لا سلفيـةٍ ما انطلاقاً من بُنْيةٍ سلفيّة . إنها ، بالتـالي ، أرضيةٌ خصبـةٌ لمراقبـة حركيـة الفعل اللاسلفي في السلفية . وفيما يتعلّقُ بالنهضةِ العربيّـة ، فلعلّ الفكـر الأدبي هو واحدٌ من المجالات الطيبة لدراسة حركيّة الفعل اللاسلفي ضمن السلفيّة . أمّا النتاج العربي الذي تطمح هذه الدراسة إلى اعتباره مجالاً تطبيقياً ، فهو ما صدر عن تلك المجمـوعة من الأدبـاء والمفكرين الأدبيين الـذين يُعْـزَى إليهم فعـلاً نهضوياً في الحياة الأدبيّة العربية المعاصرة. إنهم من أولئك الأدباء الـذين عاشـوا أو أنتجـوا في لبنان في القـرن التاسـع عشر والنصف الأوّل من القـرن العشرين، استناداً إلى ما يُنسب إلى هذه البقعة من الأرض العـربيّة من تَنَـوّع في الروافـد الثقافيّة ومن قدراتٍ رياديّةٍ في مجالات الفكر والإنتاج الأدبيين في ذلك الزمن .

حركيّةُ اللاسلفي/ السلفي ، في هذا المجال ، قد تتمظهر من خلال تلاقي نتاجاتٍ متباعدةٍ في فلسفتها أو أُسسِها وحتّى في فعلها الأدبي المباشر . لكنّ باعتبار حركيّة اللاسلفي/ السلفي هي المحور لهذه النتاجات ، فإن هذه ، الأخيرة ، مهما اختلفت مع بعضها بعضاً ، تؤدي إلى تآلف معين يعطي التشكّل الجديد للرؤية . ولعلّها ، في هذا ، تشبه اجتماع أصوات الآلات الوتريّة ، مع تلك التي تنشأ أصواتها عن النفخ ، والأخرى التي تصدر عن القرع لتشكل ـ رغم اختلافاتها البنيانية والوظيفيّة ـ عزفاً موسيقياً رائعاً منسجماً قِوامُـهُ تَوافُقُ الإيقـاعِ بين أصواتِ هذه الآلات جميعهـا . ولعلّ « رؤيـة موسيقيّـة » للجَمع بين هـذه الأمور قد تُساهِمُ في توضيح البحث في حركيّة اللاسلفي /السلفي .

إنَّ الموسيقى ، في بعدهـا التشكيلي ، محاولـة للتعبير والتفسيـر وطرح الرؤى من خلال تفاعل العدد والنسبة . إنها إيقاعٌ متعددُ الأساليب والعلاقات ، وطبعاً ، فهو متعـدد النتائـج . وفهمُ الإيقاع ، بـل إدراك تنوعـاته ضمن البنيـة الموسيقية الواحدة ، يساعد ، بطريقة أو بأخرى ، على إدراك بعض « أسرار » الفعل الموسيقي . فهذا الفهم ، عبر البعد الإيقاعي ، يأتي ليربط الأجزاء التي قد تكون في الأساس متنافرة أو مختلفة ، مانحاً صورةً « حقيقيّةً » متجانسةً قائمةً على وجود هذه العناصر جميعاً . والموسيقى ، عبـر هذا الفهم لـلإيقاع ، قـد تُعْتَبَرُ وسيلةً ناجحةً لتقريب الحالة التي تسعى إليها ، بل لعلها الوسيلة التعبيرية والتصويرية الأكثر شمولاً وانتشاراً من سواها .

في فهم البعـد الإيقاعي للبنيـة المـوسيقيـة جـرأةُ الـدخـول إلى أصعب الأعماق وأكثرها تعقيداً . بيـد أنّ جرأة أخـرى ترافق هـذه الجرأة ؛ إنّهـا جرأة القدرة على محاولة التعبير عن هذا الدخول . وإذا ما كانت حركيّة اللاسلفي / السلفي ، بحـد ذاتها ، تنـطوي على أعماق بعيـدة الغور ، صعبـة المـراس ، ومعقدة في أبعادها بسبب من ارتباطاتها الحضاريّة والثقافيّة والشخصيّة والرؤيويّة والمنهجيّة المتشعبة ، فلا بأس ، والحال كذلك ، من سعي ، ولو خجـولٍ ، إلى التعبير عنها عبـر ما يمكن تسميتـه بالفهم الإيقـاعي . غرض هـذا « الفهم الإيقاعي » ، ههنا ، هـو الجمع بين النتـاجات مهمـا تنافـرت أو تباعـدت فيما

بينها ؛ ليرى المرء ، من خلال وجودها هذا ، نسقاً لحركيّة اللاسلفي / السلفي في الفكر الأدبي العربي لبعض ما تعارف الدارسون على تسميته بعصر النهضة . من هنا ، يمكن اعتبار خمسة إيقاعات أساسية تنتظم حركية اللاسلفي/ السلفي في المجال المشار إليه . ولتكن « المفارقة » ، « الحنين » ، « التعثر » ، « الرؤية » ، « الاستجابة » أسماء تَنْتَظِمُ هذه الإيقاعات الخمسة وتعبّر عنها .

إيقاع المفارقة :

مع مطالع القرن التاسع عشر ، وبعد فترة ما يعرف ، في مجال التأريخ الأدبي العربي ، بعصر الانحطاط ، تبرز حركة واضحة في مسار « النغم » الفكري لتلك المرحلة . لعلّه بتأثير من البيئة العامّة ، فإن معظم ، إن لم يكن كل ، « الإيقاعات » الفكرية والثقافية في فترة « الانحطاط » كانت قائمة على أبْعادٍ عربيةٍ/ إسلاميّة صرف . فالقرآن ، السنّة ، الأدب العربي والتاريخ الإسلامي ، بصورة عامّة ، كانوا العناصر المشكّلة للفعل الفكري عهد ذاك . لم يكن لأي عنصر غريب عن هذه المجموعة أي دور فعّال ؛ بل لعلّه لم يكن في بال أحدٍ من المشتغلين في الفعل الفكري ، في تلك الفترة ، أي هاجس لوجود مثل هذا العنصر . لكن ، وفي لبنان بالذات ، ومع بروز حكم الأمير بشير الثاني ، وما رافق النشاطات السياسية والعقائديّة لهذا الأمير من محاولات لتثبيت كيان خاص به ، وما عايش هذه النشاطات من دخول لحملة نابليون إلى الحياة العربية الإسلامية ، ومن صدى لطموحات محمد علي باشا في مصر ؛ بالإضافة إلى البنية الديمغرافيّة لجبل لبنان والقائمة في بعض أبعادها على وجود غير مسلم (مسيحي) ، فإنّ ملامح جديدة بدأت تبرز في الأفق . إنها ملامحٌ ، وإن توكأت على بعض الموروث العربي/ الإسلامي ، فإنها كانت تَطْمَحُ إلى تأسيس آفاق جديدة وِفْقَ منظورٍ جديد . هنا يبدأ إيقاعٌ فكريٍ يسعى إلى « ابتعاد ما » عن الموروث ، وإلى « اقتراب ما » من جديد لم يتوضح بعد . إنّه يرجو فُرَاقاً عن سلفيّةٍ واضحةٍ جليّة ، آملاً البدء في لا سلفيّة معيّنة . ولعلّ الشيخ أحمد البربير (1747-1811) ، في نتاجه الفكري الأدبي ، يُمَثِّلُ أبرز جوانب تلك

السلفيّة ، في حين إنّ نقولا الترك (1763-1828) وبطرس كرامة (1774-1851) ، في الأبعاد الفكرية الأدبية لهما ، يمثلان توجّهاً نحو هذا « الجديد » المجهول . وهكذا يتشكّل هذا الإيقاع للمفارقة : الابتعاد عن القديم ، والبحث عن تجربة ذات أبعاد جديدة .

الشيخ أحمد البربير ، كما يبدو ، قد ارتوى من ينابيع الثقافة العربية/ الإسلاميّة . نشأ في مصر ، وعاش في لبنان فقيهاً إسلامياً وقاضياً للأمير يوسف الشهابي ، ومشرفاً على مدرسة لتعليم العربيّة ؛ ومات في دمشق واحداً من أعلام الثقافة الصوفيّة في ذلك الزّمن[١] . كان البربير في سلوكه الفكري يتبع نهجاً يقوم على تجربة محي الدين بن عربي في وحدة الوجود ، كما نقلها ومارسها الشيخ عبد الغني النابلسي[٢] . تقوم هذه التجربة ، كما يُفْهَمُ من شرح النابلسي والبربير لها[٣] ، على اعتبار مبدأ « وحدة الوجود » رداً على مبدأ « الحلول الإلّهي » . فوحدة الوجود تُؤسَّسُ ، وفق النابلسي ، على الشعور الحيّ ، أي على المعرفة المتأتيّة من التجربة الحسيّة ؛ في حين أنَّ مبدأ الحلول هو من محصلات العلم الناتج عن إدراك غير حسيّ .

واقعُ الحال ، إن أحمد البربير ينطلق من هذا الفهم لوحدة الوجود ليميز بين نوعين من الإدراك : الحسيّ ونتيجته الشعور ، وغير الحسّي ونتيجته العلم[٤] . وهو يرى أن المعرفة المكتسبة من الإدراك الحسي (الشعور) قادرة على استيعاب وتجاوز تلك المتحصّلة من الإدراك غير الحسي (العلم) . وباعتبار الشعر من محصلات الشعور ، أي من نتاج الإدراك الحسي ، كما يذكر البربير ؛ فهو شامل ومستوعب حتماً للعلم . والبربير ، في هذا السياق ، يقرر أن أي نقص في الشعور يؤدي حتماً إلى نقص في العلم ؛ لكن النقص في العلم لا يؤدي إلى نقصٍ في الشعور . وهكذا يُضحي الشعر ، عند البربير ، متفوّقاً على العلم ؛ فالشعر يحوي أو يقود إلى أمور لا يمكن الوصول إليها عن طريق العلم . ولذا فكلّ شاعر عالم ، لكن ما كلّ عالم ، بالضرورة ، شاعر . وانطلاقاً من إيمانه بمبدأ وحدة الوجود ، فالبربير يرى أن الإنسان بحاجة إلى معرفةٍ تشمل الكون برمّته ؛ وهو يرى في الشعر مصدراً لهذه المعرفة الكونية

الشمولية . ومن هنا يعظّم البربير مقام الشعراء ويرفعهم درجات على مقام العلماء .

بهذا النهج يسعى البربير ، ومن خلال ثقافةٍ سَلَفيَّةٍ ، إلى قراءة لا سلفيّة لبعض النصوص والأفكار التي طالما فهمها كثير من أسلافه وفق سلفيّة معيّنة . وبهذا النهج الفكري ، أيضاً ، يسعى البربير إلى إعطاء الشعر دوراً لا سلفياً على الإطلاق . ولعلّ « إيقاع » عمله ، ههنا ، هو بحق ، مقاربة لا سلفيّة ضمن الفعل السلفي . ولعله ، في المحصّلة النهائيّة لفكره ، يُشَكِّلُ التطوّر الطبيعي « المتقدم » لسلفيّة فكريّة ، والتشوّق الطبيعي القائم في حيوية تلك السلفيّة إلى ما هو لا سلفي .

في هذا المجال يمكن اعتبار مثالين ، على الأقل ، من مقاربات أحمد البربير اللاسلفيّة في الثقافة السلفيّة : الأولى في قيمة الشعر ، والثانية في الشاعر ودوره .

يرى التعريف السلفي العربي أن الشعر هو الكلام الموزون والمقفى . وفي محاولة لاستثناء بعض الآيات القرآنيّة التي صدرت موزونة ومقفاة ، وكذلك الكلام العادي الذي تحصّل عفواً في وزن وقافية ، من أن يُعْتَبَرُوا شِعْراً ، فإنَّ بعض النقّاد القدماء «كالباقلاني» و«الجاحظ» و«ابن رشيق» ، أضافوا شرط « القصد » في الشعر إلى شرطَيْ الوزن والقافية ، وجعلوا شرط القصد ، هذا ، يتحقق فيما تجاوز البيتين الاثنين[٥] . أمّا أحمد البربير ، وإن اتّفق مع هؤلاء النقّاد في تحديدهم الشّعر ، فإنّه ظلّ يسعى إلى تقديم رؤيةٍ جديدة في هذا المجال . إنّه يتحدّث عن « الوارد الإلّهي »[٦] ؛ وهذا ، وفق تعريفه ، كلام قُدْسيّ ينقله بعض البشر من لدن رب العالمين ؛ وهؤلاء البشر لا يستطيعون ، في حالة نقل الوارد الإلّهي ، السيطرة على شيءٍ منه . إنّهم مجرّد أدوات نقل لا يدَّ لها فيما تنقله . وهذا الوارد الإلّهي يأتي عند جماعة من أهل التصوّف ، كما يذكر البربير ، في شكل الشعر العربي المعروف . وبالتالي ، فإن هذا الشكل الشعري ، وإن تجاوز البيتين ، لا يعني ، عند البربير ، إنّه شِعْرٌ بالمعنى التقليدي (السلفي) . إنَّ هذا الشعر الصوفي ، كما يرى البربير ، هو من باب

الـوارد الإلّهي المتـأتي من الشعـور النـاتـج عن الإدراك الحسي . إنّـه شعـر القـداسة . هـذا « الشعر » ، وبهـذا المفهوم ، تسـامي عن الفعـل البشـري ، ووصل إلى ذرى القداسة . وهو ، من هذا المنطوق ، مصدرُ معرفةٍ يَشْمَلُ العِلْمَ ويرتفع عنه .

أحمد البربير ، ههنا ، يُقَدِّمُ إضافـة لا سلفيّة لمفهـوم الشّعر لم تكن من قبل . وكأنّه يشير إلى نـوعين من الشّعر : الأول تقليـدي عادي تعـارف النّاس عليه ؛ والثّاني « مقدس » يصدر عن الذات العليا من خلال ذوات أهل الصّوفيّة أصحاب « الشعور » . وليؤكّد وجهة نظره هذه ، يعمد إلى قراءة طـريفة لأحـد الأحاديث النبويّة[٧] . إنّه يرى في الحديث القائل : « إنّ من الشعر لحكمة » ما مفـاده أنّ الحكمة بعض الشعـر ، معتبـراً أنّ « من » ههنـا هي للتبعيض ، وأنّ الكلام فيه تشبيه . والمقصود من الحديث أنّ بعض الشعر هو كالحكمة ، لكنّهُ قُلِبَ وجُعِـلَ الخبر مبتـدأ للاهتمـام بحال الشعـر ، وجُعِلَتْ « الحكمةُ » خبـراً للمبالغة في مدح الشعر . ويجمع البربير إلى هذا الحديث النبوي آخرَ يقول إنّ «الحكمة ضالة المؤمن»؛ وعلى طريقـة المناطقـة، يصل إلى خـلاصةٍ مفـادها أنّ بعض الشعر ضالة المؤمن . هكذا يخلص أحمد البربير في رؤيته إلى أنّ بعض الشعر بات ، باعتباره وعـاءً للحكمة ، مَـطْلَباً دينيـاً لا بُدّ منـه للمؤمن . ويبدو تحليل البربير في أبعاده اللاسلفيّة جلياً إذا ما قورن بقراءة اثنين من النقاد القدماء هما : ابن وهب وابن الأثير اللذان عرضا للحديثين النبويين إياهما لكن دونمـا خروج عن الحدود الظاهريّة للفظ فيهما[٨] .

ولمّا كان بعض الشعـر كذلـك ، فإنّ بعض الشعـراء لم يعد عنـد أحمد البربير ، مجرّد ناظمٍ أو صاحب أحاسيس معيّنـة . إنّه ، بصـورة أو بأخـرى ، ناطقٌ بكلمات الوارد الإلّهي ؛ ومعرفته لا تتأتى من مصادر العلم المحدودة ، بل من مصادر الشعور اللامتناهية . فالشاعر ، والحال كذلك ، يفوق العالم . وكما يقول البربير ، كلّ شاعر عالم ، وليس كل عالم بشاعر أبداً .

وهكذا يتبوأ بعض الشعر وبعض الشعراء مكانةً تُجَاوِرُ الأوْلياء إن لم يكن الأنبياء والرسل ، وفق منطوق آراء البربير . وهذه قمّة لم يستطع مفكر أدبي عند

العرب ، قبل البربير ، أن يرفع الشعر والشعراء إليها . ولعلّ في آرائـه هذه مـا يشابه ما أتت به النزعة الرومنطيقية في أوروبا من إعطاء الدّور الرسولي والبعـد الرؤيوي للشاعر . فالبربير ، من خلال ثقـافته الإسـلامية الصـوفيّة الصـرف ، استطاع أن يصل بالشعر والشاعر إلى رتبة اعتبرَتْ الثقـافة الغـربية أن الـوصول إليها من الإنجازات الكبيرة التي حققتها في تاريخ الفكر البشري .

في أجواء هذا العبق الرؤيوي للشعر وللشعراء ، ومع هذا العطاء الواعد من النغم الفكري الأدبي المتقدّم ، ولكن المتجانس مع الإيقـاع السّابق لـه ، تتـوقّف خطوة البـربير . وكـأنّ هذا التـوقف يعلن انتهاء تجـربـة من المقـاربـة اللاسلفية في الثقافة السلفية آنذاك ، فلا يعود لهـذا الخط في الفكر الأدبي أن يتفاعل ؛ بل إنَّ توجهاً جديداً يظهر على المسرح الفكري ، ويكون مصدره قصر الأمير بشير الشهـابي الثاني بـالذات . أمّـا أبرز أبـطاله فهمـا نقـولا التـرك [٩] وبطرس كرامة[١٠] .

مع اشتداد سطوة الأمير بشيـر الشهابي الثـاني في الحكم ، ومع انتشـار ذِكْرِهِ في المناطق المجاورة قوةً سياسيةً يُحْسَبُ حسابها ؛ كان لا بدّ لـه ، على عادة ذلك الزّمن ، من تعزيز أدبي . فجمع في قصره ، في بيت الدّين ، جماعة من أهـل القول والقلم ، يعملون على مـدحـه وذمّ خصـومـه ؛ كمـا يقـومـون بمسـاعدتـه في إدارة أعمالـه الكتابيـة في الحكم . وربما كـان اختيـاره لهـذه المجموعة ، بالذات ، عائداً إلى تطلعاته السياسية المحلّية ، وبسبب من تعامله مع ديمغرافيّة البلاد . كان جل أفراد هذه المجموعة من النصارى الذين نشـأوا في أجواء الكنيسة المحلّية ، وتلقوا ثقافة مما عرفه كهنتها ورهبانها . وبالطبع ، فإنّ أجواء هذه الثقافة لم تكن من أجواء الثقافة العربية الإسلاميّة نفسها ، ذات الأبعاد الصوفيّة ، التي عرفها النابلسي وأمثاله . لقد كانت ، في أغلبها ، سعياً محلياً من الثقافة السريانية واللاهوت المسيحي نحو الثقافة العربية في أبعادهـا المتعددة .

هكذا قُدِّر لرجلين ، مثل نقولا الترك وبطرس كرامة ، أن يكونـا من أبرز شعراء الأمير . الأهم في الموضوع ، أن هـذين ، ومن كان معهمـا ، وبحكم

كونهم جميعاً من بطانة الأمير ، قد شكّلوا ما يمكن تسميته بالفعل الثقافي الرسمي الصادر عن مركز الحكم ؛ ومن هنا تبرز خطورة التجربة الفكرية الأدبية التي خاضتها هذه المجموعة . واقع الحال ، إن هذه الجماعة ، وبحكم تمايزها الثقافي ، لم تستطع أن تنال رضى بعض أهل الشعر ورجال الأدب من أصحاب الثقافة العربية الإسلامية في المناطق والولايات المجاورة(١١) .

شكّلَ الترك وكرامة ، في نتاجيهما ـ ومعظمه من قصائد الشعر أو كتابة بعض وقائع التاريخ ـ إيقاعاً جديداً في التشكّلِ النّغمي المحيط بهما . فانطلاقاً من اهتماماتهما بالبيئة الثقافية المحليّة ، كان الترك وكرامة يواجهان نتاجاً أدبياً محلياً لغته ركيكة ، تعابيره سقيمة وصوره الأدبية باهتة . وبحكم عملهما في تدريس العربية ، كان الاهتمام الأدبي للرجلين منصبّاً ، في معظمه ، على توجيه من حولهما من الشعراء والكتّاب (ومعظمهم من خلفيات ثقافية مسيحية محليّة) نحو لغة صحيحة وتعابير مقبولة . هنا يبرز ، وبوضوح ، البون بين اهتمامات هذين وبين اهتمامات أشخاص ، مثل البربير ، كان لهم حظ التعمّق والعيش في رحاب الثقافة العربيّة الإسلامية .

من جهةٍ ثانية ، فإن كان إيقاع الاهتمام الفكري الأدبي عند الترك وكرامة متجاوباً مع حاجات الثقافة في البيئة المحليّة ، فإنه لم يستطع أن يتناسب مع مستوى اهتمامات وهواجس الأدباء والشعراء الآخرين مثل البربير . وعلى هذا قد يُفْهَمُ كيف أنّ شاعراً عراقياً معاصراً لبطرس كرامة ينفي عن الأخير صفة الشاعرية لمجرّد كونه نصرانياً . وربما كان الدين ، عند هذا الشاعر العراقي ، يعني عمقاً ثقافياً معيناً ؛ ومن ثمة ، فلم يكن لهذا العراقي أن يقتنع بقدرة الثقافة المسيحيّة المحلية ، عهد ذاك ، على إنتاج شعر عربي ! .

ما حدث ، بعد ذلك ، كان تغليب إيقاع حاجة البيئة المحلية ، عند الترك وكرامة ، على إيقاع إمكانية تطوّر هواجس البيئة الثقافية العامة للفكر الأدبي العربي لذلك الزمن . لقد اشتغل الرجلان في انتقاد الشعراء المحليين أسلوباً وتعبيراً ، وعملاً على توجيههم وفق ما كانا يريانه مناسباً في مجالي التركيب

والتعبير[١٢] . الملاحظ ، ههنا ، أن هذا الفعل الأدبي عند الترك كان يأتي ، في أحيانٍ كثيرة ، على شكل تهجّم شخصي لاذع يكاد يصل إلى مستوى الشتيمة مُوَجّه إلى بعض معاصريه من الشعراء[١٣] ، في حين إن بطرس كرامة كان يسعى إلى أن يكون ، في فعله الفكري الأدبي ، ناقداً غير متأثر بالعلاقات الشخصيّة والنزعات الفرديّة الحادّة[١٤] .

مع نجاح هذا التوجّه ، عند الترك وكرامة ، وترسخه ، تُسَجِّلُ الحياة الفكرية الأدبية ، هنا ، مفارقةً للإيقاع الرؤيوي ، ومحاولةً للبدء بإيقاع « شكلي » . هذا الإيقاع ، وإن كان نتوءاً مؤلماً في بُنْيَةِ النغم الفكري الأدبي عهد ذاك ، لكنه أتى استجابةً طبيعيّةً لحاجة البيئة المحليّة في إثبات طموحٍ لوجودٍ أدبي لها أمام البيئة الثقافية العامة . الأهم في كل هذا الأمر ، أن إيقاع المفارقة هذا قد شكّل محوراً بارزاً تدور من حوله إيقاعات الفعل الفكري الأدبي فيما بعد .

إيقاع الحنين :

ازداد الاهتمام باحتياجات الثقافة المحليّة في لبنان ، وترسّخ مع توسّع نشاطات الإرساليات الأجنبيّة التبشيريّة في البلد . كان الهاجس الأول عند جماعات الإرساليات ، عهد ذاك ، كامناً في تعريف البيئة المسيحية المحلية على ثقافات مسيحيّة لاهوتيّة قادمة من الغرب . وكان لا بدّ ، مع جهلِ غالبيةٍ من اللبنانيين للغات الأجنبية ، من تقديم هذه الثقافة إلى السكان المحليين باللغة العربية . فكان لا بُدّ من النقل إلى العربية ، ولا بُدّ من جهد خاص للنَّقَلَةِ الذين كانوا ، بشكل أو بآخر ، واسطةً ثقافيةً بين جماعات الإرساليات وبين أهل البلاد .

مع هذا الاهتمام ، تعمّق إيقاع المفارقة . فما عاد ، على سبيل المثال ، من غوص في العمق السلفي سعياً وراء لا سلفي يوظّف لصالح الفكر الأدبي ؛ بل بات التركيز على بنية اللغة وصحّة تعابيرها . وعلى مثل هذا الأساس كانت نشاطات جماعة من هؤلاء الوسطاء الثقافيين أمثال المعلّم بطرس البستاني /

(1819-1883) . لقد كان منْ نتائج انغماس بطرس البستاني في هذه النشاطات أنّه دعا إلى لغة عربية يسهل فهمها من قبل قرّاء أدبيات الإرساليات(١٥) . لقد دعا إلى لغة عربية معاصرة ، مطعّمة بكثير من مفردات اللهجة المحكية ، وبمراجعةٍ بسيطة لمعجمه « محيط المحيط » ، يجد الباحث شهادات وفيرة على هذه النزعة . ولعل هذا الجهد ، في لبنان ، من قبل البستاني ، ومن قبل الذين ماشوه في هذا الاتجاه ، ما يُسَجِّلُ خُروجاً على إيقاع سلفي في الفعل اللغوي كان مسيطراً على النغم الفكري خارج البقعة اللبنانية . اتجاه المفارقة بات وكأنّه على شيء من الوضوح : تأكيدٌ على تلبية احتياجات البيئة المحليّة ، على حساب بعض قِيَمٍ سلفيةٍ ما زالت تعتمدها البيئة المحيطة .

لكن الأمر لم يكن بمثل هذه البساطة عند آخرين أمثال أحمد فارس الشدياق (1805-1887) الذي عمل لمدة طويلة ، مثل البستاني ، مُعَرِّباً عند المرسلين الأميركان . لقد كان للشدياق ، خلافاً لكثير من معاصريه والعاملين في شؤون الفكر الأدبي ، أنَّهُ وُلِدَ على المذهب الماروني ، ثم تحوّل إلى البروتستانتية ، ومن ثمّ اعتنق الإسلام . وكان له ، إلى ذلك ، غضبةُ المعروف على رجال الدين الموارنة بسبب اضطهادهم لشقيقه أسعد ؛ وكان له ، كذلك ، إطّلاعه الواسع على مناهل ثقافيّة متعددة من خلال سكناه في القاهرة ، مالطا ، أكسفورد ، كيمبردج ، باريس ، تونس واستمبول . إضافة إلى ذلك ، فقد كان للرجل تضلعه بالتراث العربي الإسلامي وعمله المشهور على نشر كثير من مخطوطاته(١٦) . وربما ساهمت هذه الأبعاد الشخصية والثقافيّة في أن يشكّل عمل الشدياق الفكري الأدبي إيقاعاً مخالفاً للنَّغَم المسيطر عهد ذاك . إنّه إيقاع الإقبال على اللاسلفي ، لكن من خلال الحنين إلى السلفي ، إلى التراث العربي / الإسلامي وإلى كثير من رؤى هذا التراث وأبعاده الثقافية . وكأنّ إيقاع الفعل النهضوي عند الشدياق كان التقاطاً لنغمات العصر ، لكن من خلال ترجيع لإيقاع سابق ؛ إيقاع عميق القرار في أذن الثقافة عهد ذاك . بيد أنه ، ورغم كل هذا الحنين إلى السلفي ، فإنّ الشدياق في تجربته ما كان ليصل إلى ذرى السلفية . ومع هذا ، فمما لا مراء فيه ، أنّ إيقاع الحنين عند الشدياق قد

شكّل حركة واضحة في النغم الفكري الأدبي في لبنان ، وقد تابعه في مسار نغمه مفكرون أدبيون منهم إبراهيم اليازجي (1847-1906) وشكيب أرسلان (1869-1946) .

إنّ أحمد فارس الشدياق قد عارض مبدأ زميله في العمل مع المرسلين الأميركان ، بطرس البستاني ، في اعتماد الأخير مفرداتٍ من اللهجة المحكية في لبنان في صياغة النص العربي « الرسمي »[١٧] . رأى ، الشدياق ، أنّ في مفردات السلف قدرات كافية للتعبير ، بل لعلّه رأى أنّ المشتغلين بالتعبير الكتابي ، من نصارى منطقته ، عاجزون عن الإتيان بما هو حقاً فصيح وصحيح ، لأنّهم لا يملكون ما للمشتغلين بالتعبير الكتابي من المصريين من عمق ثقافي عربي/ إسلامي[١٨] . وكأنّ الشدياق ، بهذا ، يؤكِّدُ الرأي الذي ذهب إليه الشاعر العراقي الذي نفى عن نقولا الترك صفة الشاعرية لمجرّد كون الرجل نصرانياً[١٩] .

نموذج آخر ، يثبت بعض أبعاد إيقاع الحنين عند الشدياق ، يبرز في حديثه عن المخيّلة والتّوهم . فهذا الموضوع ، وإن بدا غريباً عن اهتمامات كثيرين من معاصريه المحليين ، فإنّه لم يأت من الثقافة الغربية التي تعرّف عليها الشدياق . إنه ، هنا ، وربما خلافاً لما نُسِبَ إليه ، لا ينقل عن دراسة كولردج[٢٠] للخيال ، أو يناقش في التنظير الأدبي للأخير[٢١] . لعلّه ، على أبعد احتمال ، كان يستغل هذا المبحث لكولردج ، أو مجرد عنوان دراسته للخيال ، ويقرأ الخيال والتوهم عبر ما عرفه من ثقافة عربية/ إسلامية واسعة[٢٢] . ولذلك يجد الباحث في دراسة الشدياق للخيال والتوهم صدى لأفكار الإمام الغزالي ، أخوان الصفاء ، علي بن عبد العزيز الجرجاني ، قدامة بن جعفر وغيرهم من المفكرين العرب / المسلمين ، دون أن يعثر ، بصورةٍ جديّة ، على أي تعامل حقيقي مع كولردج الذي يسير في بحثه للخيال ضمن رؤية ومنهج يخالفان رؤية ومنهج الشدياق . فالناقد الإنكليزي يبدو أكثر تعقيداً وتعمّقاً من الشدياق ؛ خاصة وأنّ كولردج يُقَسِّمُ

الخيـال إلى أوّلي وثانـوي ، في حين إنّ الشديـاق يَبْقَى ضمن رؤيـةٍ « وصفيّـةٍ مبسّطة » لعمل الخيال .

في بحثه في موضع المخيّلة يرى الشدياق أنّ ثمّة عناصر ثلاثة تشكل فعل التخيّـل : النظر الآني ، الأحـاسيس الآنية النـاشئة عن الحـواس الأخرى غيـر النظر ، والخبرات الناتجة عن الأحاسيس السّابقة . فالمخيلة عنده نتيجة عمل الإحساس والذاكرة معاً . ولذا ، فمن المستحيل ، عند الشدياق ، أن يستطيع الإنسان التوصل إلى فكر ما من لا شيء . فالإنسـان ، عنده ، إنمـا يؤلِّف بين صور سبق له تحسسها وإدراكها ؛ وهذه القدرة على التأليف هي أصل الابتكار الفني .

الشـدياق ، في هـذا المجـال ، يكتب ضمن تقـاليـد الفلسفـة العـربيـة الإسلامية . فالإمام الغزالي ، على سبيل المثـال ، يرى أن الحـواس الخمس كلها ، وليس النظر فقط ، تحقق فعل المخيلة[٢٣] . وكذلك فإنّ جماعة أخوان الصفاء يرون أن القـوة المتخيّلة تتحصّل عنـد الإنسان من جـرّاء اشتراك القـوة الحاسّة والقوة المفكرة والقوة الحافظة[٢٤] . والفارابي ، كذلك ، لا يشذ كثيراً عن مثل هذه الأقوال[٢٥] .

من جهة ثانيـة ، فالشـدياق يصنّف المخيلة إلى عقيمـة ومنتجة . الأولى مشتركة بين الإنسان والحيوان ، ومهمتهـا تأمين صـور من نتيجة التـذكّر وليس الفهم ؛ في حين أنّ الثانية ، أي المنتجة ، خاصة بالإنسـان ، وهي ما يُضِيفُ إلى الذاكرة تأليفاً ورويّة ، وما يـرتّب الصور المـدركة ويؤلّف بينهـا على وجوه متنـوّعة . والشـدياق هنـا ، يفرّق بين أنـواع من قوى المخيلة المنتجـة كالقـوة المميزة والقوة المفصّلة . وهذا المبحث ، عند الشدياق ، يأتي أكثر انسجاماً مع الغـزالي الذي يتحـدّث عن القوة المتخيّلة عنـد الحيوان والقـوة المتفكّرة عنـد الإنسـان . ويتابـع الغزالي قـائلاً إنّ مهمّـة القوة المتفكّـرة الجمع بين مختلف الصّور الحسّية وإمداد هذه الصّور بالمعاني المناسبة[٢٦] .

وفي حـديث عن المخيّلة ، يـرى المـرء ، على سبيـل المثـال ، تـوافق الشدياق مع خط علي بن عبد العزيز الجرجاني وقـدامة بن جعفـر[٢٧] أكثر من

تجانسه مع منهج كولردج في بحث الخيال . فالشدياق يتفق مع الجرجاني وابن جعفر في معارضته الشعراء في اعتمادهم الصور الغريبة أو الصعبة المنال .

الشدياق ، هنا ، قد لا يضيف شيئاً إلى العطاء السلفي ، بل لعله يعمل على اجتزائه باعتماد نماذج متفرّقة من أقوال رجاله دون أن يعمل على دمجها بعمق أو الإنطلاق منها نحو رؤية جديدة .

وفي نماذج أخرى من متابعة حنين أحمد فارس الشدياق إلى الفعل السلفي العربي ، فإنه كان يلجأ إلى كثير من موضوعات هذا الفعل يُعِيدُ النقاش فيها وإثارة قضاياها ، متبنياً لآراء أهل السّلف فيها . ومن هذا حديثه عن السّجع[٢٨] . لقد بحث الشدياق الفعالية الفنيّة للسجع في إغناء الكتابة العربية ، مبتعداً عن الخلفية الدينية التي حرّكت بعض القدماء مثل ابن الأثير[٢٩] . هؤلاء ناقشوا الأمر على أساس قبول أو رفض السجع في الكتابة باعتباره عملاً لم يكن الترغيب فيه وارداً في الأحاديث النبوية . لكن الشدياق ، وفي مجالات أخرى[٣٠] ، يناقض دفاعه عن السجع ، ويتفق مع بعض القدماء ، أمثال ابن أبي الأصبع[٣١] ، في أنّ السجع لا يناسب الكتابة الأدبية لأنّه قد يقود المنشىء ، سعيا وراء القافية ، إلى ما لا يناسب موضوعه من تعابير أو صور .

أمّا عندما لا يجد الشدياق بُعْداً تُراثياً لموضوع من الفعل الأدبي اللاسلفي لذلك العصر ، فإنّه يبقى على سطح ضحل ولا يستطيع الغوص في أيّة أبعاد . وهذا كلامه عن المسرح الذي شاهده في الغرب [٣٢] ، وسبقه مارون النقاش ، قبل ذلك بعشرين عاماً ، إلى تقديمه إلى البيئة العربية ، يأتي بسيطاً بل ساذجاً . إنه ، على سبيل المثال ، يمتدح الفعل المسرحي باعتباره عملاً قادراً على تقديم الدّرس الأخلاقي ، لكنه يرى أنّه ، وبسبب العامل اللغوي ، فالإنكليز أقدر على الكوميديا من سواهم ، والطليان أبرع في الإنشاد ، والفرنسيون أكثر مهارة في المأساة ؛ لكنه لا يقدم أي توسّع لشرح مثل هذه الآراء وتبريرها .

هكذا كان نموذج أحمد فارس الشدياق : رغبة في التعامل مع اللاسلفي لكن من خلال العودة/ الحنين إلى فعل سلفي . بيد أنّ هذا النموذج لم يستطع أن يرقى إلى مستوى أصالة الحركة السلفية ليأتي بفعل لا سلفي من داخلها ومن واقع تطورها كما كان فِعْلُ البربير ، مثلاً . ولعلّ الشدياق عندما كان يُواجَهُ بغياب البديل السلفي للفعل اللاسلفي ، كان يُصاب بخلل في ميزان فعله الأدبي ، ويؤدي فقدان إيقاع الحنين عنده إلى وصوله إلى السّذاجة والسطحيّة .

إيقاع التّعثّر :

لئن كان فعل النهضة في الفكر الأدبي في لبنان قد ارتكز في بعض محطاته على حركيّة تناقض اللاسلفي / السلفي ، مع كلّ ما يرافق ذلك من ردات فعل ؛ فإنّه ، في محطات أخرى ، ظلّ يسعى إلى نوع من الفعل ، إلى نوع من أصالة العطاء . هذه الأصالة قد تبدأ بوعي حقيقي لضرورة وجود إيقاع آخر للفكر ؛ إيقاع لا يقوم على بنى التمظهر الإنفعالي ، بقدر ما يُؤَسَّسُ على تَشَكُّلِ الفعل الرؤيوي المنطلق من الواقع . ثمّة احتياجات فكرية في مسار النهضة الأدبية لذلك العهد ؛ احتياجات تتعالى ، بفعل وجودها ، عن التأسيسيّة الحرفية للتعبير ، تخرج عن شكلانية الكلمة باتجاه التموسق في ذاتية الوجود . لعلها ، في هذا ، تطلّعٌ إلى تكامل الوجود من خلال كل معطياته . لذا ، كان لا بدّ للفكر الأدبي في لبنان من محطة/ مرحلة يبحث فيها عن نواقص وجوده الحقّة من خلال البحث عن مسار للفعل الأصيل . لكن من أخطار هذه المرحلة الأولى ، من اكتشاف الاحتياجات ، أنّ امتلاك كل المعطيات عند المفكر يكون متعذراً ، غير ناضج . ولذا ، فقد تأتي الخطوة الإيقاعية ، رغماً عن كلّ صدقها باتجاه الأصالة ، غير كاملة : متعثّرة . هكذا يتجاور الهزيل الناتج عنها ، رغم أصالته ، مع نقص عناصر قوته وتمامه . ولعلّه ، ضمن هذا المفهوم يأتي إيقاع التعثّر في تجربة الفكر الأدبي في « عصر النهضة » في لبنان .

ثمّة مفكرون أدبيون راموا أصالة في الفكر ، أصالة تأتي قفزة نوعيّة في مسار الفعل النهضوي ، لكنها لم تكن في بُعْدها الأخير كما طمحوا هم إليها . كانت لدى هؤلاء ، أمثال «أديب إسحق» (1856-1885) ، «نجيب الحدّاد»

(1867-1899) و«محيي الدين الخيّاط» (1875-1914) ، مجالات مختلفة من استيعاب حركيّة تناقض اللاسلفي/ السلفي ، لكن يبدو أنّه لم تكن لديهم مجالات تعزيز وتنمية هذا الاستيعاب ؛ فأتت تطلعاتهم طموحة ، لكن مقصّرة عن سد فراغ الرؤية .

مع أديب إسحق[٣٣] يظهر إدراك لمسؤولية أدبية « جديدة » : مسؤولية أدبيات الصحافة . في كتاباته إشارات واضحة إلى مسؤولية العمل الصحفي ، عهد ذاك ، لا في مجرد نقل أخبار الأحداث ، بل في نقل المعرفة المعاصرة إلى القارىء[٣٤] . من هنا ، يمكن فهم التركيز « الجديد » الذي يقوده إسحق في حركة الفكر الأدبي : تركيز باتجاه النثر أكثر منه باتجاه الشعر . وتتضح قيمة هذا التوجّه عند أديب إسحق إذا ما نظر المرء إلى الشعر باعتباره ، تقليدياً ، المادة الأدبية الأكثر شعبية واستجلاباً للاهتمام عند كثير من العرب . إسحق ؛ بحكم ثقافته باتجاه الفعل الأدبي في الغرب ، وتحديداً في فرنسا ، كان يرى وجود حاجة ماسّة إلى التعبير الواضح . مهمة الكاتب ، عنده ، نقل المعرفة المعاصرة إلى قارىء يجهلها ؛ ولا بد ، بالتالي ، من تيسير فعل النقل هذا بتيسير عملية التعبير عنه .

وكأن إسحق ، كان يدعو الفعل الأدبي إلى الخروج من قوقعة النخبة إلى رحاب الجمهور الكبير . لا بُدّ من كتابةٍ جديدة لجمهور يعايش إرهاصات طموحٍ جديد في واقع ، تزداد يوماً بعد يوم ، قابليته للجديد . فلم تعد القضية ، هنا ، مجرّد مماشاة سلبية أو إيجابيّة للطفرة ، ولم تعد القضية مجرّد قبول للفعل اللاسلفي أو عودة إلى السلفي ؛ بل إنّ الخيار لم يعد في حدود قراءة اللاسلفي من خلال الحنين إلى السلفي . لقد بات الطموح العمل على مستوى تأسيس ينطلق من واقعٍ هو ، في مرحلته ، أرضيةُ حركيّة اللاسلفي/ السلفي . ولعلّه من هذا المنطلق كان أديب إسحق يركّزُ على إرساء قواعد معيّنة لمثل هذا الفعل الكتابي الموجّه إلى الجمهور العريض[٣٥] .

لقد فضّل أديب إسحق الكلام المُرْسَل على السّجع الذي كان غالباً على كتاباتِ كثير من معاصريه . وهكذا ينطلق إسحق مقرراً أن لكل عصر كتاباته ،

فلا مجال ، والحال كذلك ، إلى التقليد[٣٦] . وهنا تبرز أهميّة بالغة لمنحى الفكر الأدبي عند إسحق ؛ فهو يربط فعل النهضة بمبدأ الإبداع لا بضرورة التقليد . النهضة عنده ، كما يبدو ، لم تعد في إحياء النماذج القديمة ؛ إنها باتجاه إبداع نماذج العصر من تكوّن العصر نفسه . إضافة إلى هذا ، فإسحق ، من خلال تصوّره لمفهوم الكتابة كان يُؤسّسُ في النغم الفكري النهضوي العربي لمقولة ارتباط فعل الكتابة بالفكرة المعبرة عن هذا الفعل .

المؤسف في تجربة أديب إسحق ، أنه ما أن يلبث الرجل أن يخرج من هذه الصفات العامة للرؤية الكتابية ، حتى يدخل في تنويعات « نغميّة » لا تجد « قرارها » المناسب في تطلعاته الرؤيوية . فهو ، على سبيل المثال ، يكتب عن وحدة الموضوع وتلاحم الأجزاء في الفعل الكتابي ، لكنه لا يلبث أن يذكر ما يسميه الاستقلال التدريجي لهذه الأجزاء[٣٧] . في هذا الموقف قد يجد قارىء إسحق إبهاماً في فكر الرجل ، خاصة إذا ما قرأه ضمن ثقافة المرحلة القائمة ، في جوانب كثيرة ، على الوصف أكثر منها على التحليل . ولعل قارىء إسحق ، في ذلك العهد ، قد تساءل كيف يجمع الكاتب بين تلاحم الأجزاء وبين استقلالها التدريجي ؛ إذ إنه من الممكن لهذا القارىء أن يفهم في الاستقلال التدريجي للأجزاء المتلاحمة طموحاً لدى كل جزء في قيامه منفرداً عن الآخرين . ولعل إسحق ، ضمن هذا المفهوم العام لعملية الكتابة ، كان يقصد بالاستقلال التدريجي للأجزاء مبدأ الاختلاف ضمن الوحدة ؛ لكنه ما كتب ليوضّح هذا الأمر على الإطلاق ؛ بل تركه غامضاً مبهماً مما يؤدي إلى تعثّر مسار التوجيه الذي أراده هو للفعل الكتابي .

من جهة ثانية ، فإنّ أديب إسحق يرى بأنّ الكتابة قد لا تحتاج إلى مثل هذه القواعد . هناك ، كما يقول ، كتابة تبلغ حدّ العالمية ، لا تحتاج إلى قواعد[٣٨] . لكنه ، وفي هذا المجال أيضاً ، ينزلق في إيقاعه الفكري إلى بقعة ضوئية بلا لون ؛ فيترك هذا التعبير عن العالمية خالياً من الصفات أو المقومات . تبقى الفكرة عنده هادرة لكن دونما حيّز أو مجال فِعْل ، تبقى كأنّها مجرّد هيولى لم تتحقق .

إن أديب إسحق ، مع شوقه للبحث عن أصيل في الفعل الفكري الأدبي ، لا يُحَقق هذا الشوق . إنه يُدْخِلُ المتعامل مع نصوصه « التقعيديَّة » دوامة تنظير غير ناضج ؛ وبالتالي ، فإنّ إسحق يصبح غير قادر على الوصول إلى « قرار » في بنية إيقاع فعله الأدبي .

نجيب الحدّاد(٣٩) ، بدوره ، يبقى ضمن هذه الحدود التي وصل إليها أديب إسحق ؛ لكنه يختلف عن إسحق في مادة العمل . لقد حاول الحداد أن يُكَوِّنَ خطوةً أولى باتجاه المقارنة الأدبية في الفكر الأدبي المعاصر . فبحث فيما أسماه « مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي »(٤٠) ؛ وهذه إطلالة ، في وقتها ، تشكّل تجاوزاً واضحاً لتقاليد الفعل الأدبي عهد ذاك ، ذلك الفعل الذي كان منصبّاً على دراسة ذاته دون التطلّع إلى مقارنة مع الآخرين . الحدّاد سعى إلى اختراق أسوار الفعل الأدبي العربي ليمدّ جسراً إلى الآداب الأجنبية ، وبالتحديد الأوروبية . بيد أنّ عملية الاختراق هذه تفتقر إلى عدة لم يكن الحداد ليمتلك كثيراً من عناصرها ؛ ولذا فقد وقع الرجل في متاهات وتعميمات لا طائل تحتها .

لم يكن نجيب الحداد يملك من عدة المقارن بين الآداب العربية وتلك الأوروبية ، وباعترافه ، سوى معرفة ما باللغة الفرنسية تكشفها نوعية الخلاصات التي توصّل إليها . ولذا ، فمن خلال ما عرفه الرجل من الفرنسية سعى لإعطاء أحكام عن الآداب الأوروبية برمتها ؛ فبقيت أحكامه ، واستناداً إلى مخزونه الثقافي ، في حدود التعميم بل وكانت أحياناً تميل إلى ما يُشْبِهُ التجهيل ؛ وهذا فِعْل لا يمكن أن يدخل ضمن طموحات المقارنة الأدبية الحقّة .

إن الحداد ، وعلى سبيل المثال ، يتحدّث عن محدودية لآفاق الوزن الشعري « الأوروبي » ، وعن ضعف في القدرات اللغوية عند الأوروبيين ، مقابلاً هذا الأمر بسعة العربية وغزارة مفرداتها(٤١) . بل إنّ الحداد ، وحتى عندما يسعى إلى مقارنة بين النتاج العربي وبين النتاج الفرنسي ، كمثل مقارنته بين وصف المتنبي للأسد ووصف فيكتور هيغو لمعركة واترلو ، فإنّه يظل في أجواء من التعميم أو الافتراضات التي تنقصها البراهين الثابتة . وعلى هذا فهو

يتحدّث عن قدرة العرب على وصف « الشيء » وضعف الفرنسيين عن ذلك ، وقدرة الفرنسيين على وصف « الحالة » وضعف العرب في هذا المجال[٤٢] .

واقع الحال ، إن نجيب الحداد لم يكن له الاطلاع على حقيقة الشعر في أوروبا ؛ وكلّ ما تسنى له ، كما يبدو ، كان قراءة في مقدمة فيكتور هيغو لمسرحية « كرومويل »[٤٣] . ولعل مجمل مقابلة الحداد ، بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، قامت على تعريب لبعض ما اعتقد إنه وعاه من مقدمة هيغو مع ربط لهذا البعض مع ما تحصّل لديه من معرفة بالشعر العربي .

إنّ محاولة نجيب الحدّاد لإحداث إيقاع جديد في بنية الفكر الأدبي العربي ، عبر ممارسته لما أسماه بالمقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، أتت دون الطموحات التي توخاها . لقد أظهر الرجل تأثّراً سطحياً بمقدمة هيغو لمسرحية « كرومويل » ، ثم أكّد ضياعه في مجال البحث المقارن . لكن ، وأياً تكن الأمور ، تبقى محاولة الحدّاد ، باعتبارها من أوائل التوجهات نحو المقارنة الأدبية في الفكر العربي المعاصر ، إن لم تكن الأولى ، حدثاً تاريخياً أكثر منها فعلاً أدبياً . إنها إثبات لرغبة في تأسيسٍ جديدٍ نوعي يخرج عن مسار لعبة ردة الفعل في حركيّة اللاسلفي / السلفي ، ليتجه نحو الفعل المجدِّد .

إذا ما كان سعي إسحق والحداد إلى إحداث إيقاع جديد في الفكر الأدبي من خلال الاستنارة بالوافد الغربي ، فإن محي الدين الخيَّاط كان يسعى إلى إستنباط الفعل الجديد من خلال الموروث العربي . فثقافة الرجل كانت محدودة بالعربية وبشيء من التركية ؛ وعلى ما يبدو حتّى الآن ، فلم تكن له أية اطلاعات حقيقية على الثقافة الأوروبية[٤٤] . ومجمل آراء الخياط محصورة في مقدمة كتبها لإحدى طبعات ديوان أبـي تمّام الطائي ، ثمّ أعاد نشرها ، مع بعض الزيادات ، في مجلة المقتطف[٤٥] .

إن محي الدين الخيّاط يُبْدِي اهتماماً ملحوظاً بالتجربة الفطرية في الشعر ، وهو يرى فيها القيمة الكبرى لهذا الفن الأدبي . إنه يعتقد بأن الفطرة ، وحدها ، هي ما يُكْسِبُ العمل قوته الشعرية ويعطيه رونقه الأخّاذ . هكذا ، لا

يعود الشعر عند الخياط ، كما كان عند كثير من معاصريه ، مجرّد عملية نظم . واقع الحال ، الشعر ، ههنا ، يخرج كلياً عن نطاق النظم ، ويرتبط مباشرة بالصورة والإحساس . لذا ، فالخياط يرى أن اعتبار الجاهليين للشعر في القرآن لم يكن بسبب ما في بعض الآيات من وزن أو قافية ، بل بما في النص القرآني نفسه من رشاقة أسلوب ومتانة ديباجة وإبداع مفردات .

صحيح إنّ في كلام الخياط بعض الجدَّة النسبية إذا ما قيس بآراء معاصريه في لبنان ؛ لكنه ، من جهة ثانية ، يتفق مع آراء لبعض النقاد القدماء ، أمثال أبي هلال العسكري وابن الأثير ، الذين شددوا على دور الفطرة في مجال الأدب . لكن يبدو أن الخياط يضيف إلى آراء هؤلاء أنّ هذا الفعل الشعري للفطرة لا يكون في أوج صفائه وعطائه إلا عند أهل البداوة من الأمم والأزمنة. بمثل هذا الحماس لفعل البداوة في الفطرة الشعرية ينتقل الخياط ، وفي هذا جديد نسبي آخر له ، إلى إعلاء قيمة الشعر العامي الناتج عن بداوة العيش في أي عصر كان . فهو يرى في فنون القول الشعبي ، ويسمي منها « المواليا » و« الزجل » و« القوما » و« الكان وكان » و« المطاول » و« المعنى » ؛ نماذج شعرية هي ، في بعض الأحيان ، أكثر شاعرية مما يتعارف عليه بعض الناس من نماذج الشعر الموزون .

صحيح أن في آراء الخيّاط بعض خروج على تقليدية و« رسمية » الفكر الأدبي لعصره ؛ لكن الرجل لم يستطع أن يخرج بآرائه هذه إلى حيز الفعل التجديدي الكامل . لم يستطع أن يُعْطِي بُعْداً قوياً لدور الفطرة ؛ فظلَّ الوزن والقافية هما من أبرز معايير الشعر ، ولم يستطع الشعر الشعبي ، مثلاً ، أن يتبوأ عند النقاد المكانة التي كانت متوقعة له من خلال آراء الخيّاط . إنّ حركة الخيّاط ، هذه ، في مسار النغم الفكري الأدبي للعصر ، لم تكن إلا مثل « نبرة » وحيدة لم تجد « قراراً » لها يُقَوّي من وجودها ويعطيها بُعْدَها الأصيل في فكر العصر .

وهكذا يعود البحث عن إيقاع جديد في الفكر الأدبي العربي في عصر النهضة إلى التعثر ، فلا يحقق طموحه . ولعلّ من أسباب هذا التعثر ما يجده

المرء من ضعف في العمق الثقافي عند هؤلاء المفكرين الأدبيين . ولعل هؤلاء قد اهتموا بنشر أفكارهم حول الوافد الجديد ، أو الموروث التليد ، دون أن يتيحوا لأنفسهم فرصة حقيقيّة للتعمق فيها أو حسن تنظيرها ، مع العلم أن ثلاثتهم قد توفوا في عمر مبكّر .

إيقاع الرؤية :

إذا ما فُهِمَتْ الرؤية على انها استشراف ، فهي ، بحد ذاتها ، تَطَلُّعٌ ينطلق من واقع راهن إلى ما يمكن أن يكون ، في بعده الطموحي ، « واقعاً آت » . هكذا يأتي إيقاع الرؤية في فعل الفكر الأدبي العربي في النهضة في لبنان ، حركةً مغايرةً للإيقاعات الأخرى . إنّه إيقاعٌ فيه « النبرة » التي تطمح إلى « قرار » لمّا يتحقق لها بعد ؛ فارتباطها مع المقبل أكثر بكثير مما هو مع السّابق . لذا ، فإنّ إيقاع الرؤية ، وإن أحدث تغييراً في مجرى النغم الفكري ، فهو لا يخالف مسار التطور الإيجابي لبنية هذا النغم . إيقاع الرؤية ، ههنا ، لا يتحصّل من مجرَّد التفاعل البسيط للاسلفي / السلفي ، والقائم في مجمله على ردات فعل . إنَّهُ خروج عن محدودية هذا التفاعل باتجاه اتساع ما ؛ إنَّه طموح . وإذا ما فُهِمَتْ الإيقاعات السابقة على أنها وجود ضمن حيِّز التفاعل البسيط بين اللاسلفي / السلفي ، فإنَّ في إيقاع الرؤية ثمة حرية لتحديد المسار بعيداً عن مجرّد ردات الفعل وعن محدودية فِعْلَيْ الهدم أو المخالفة . إنها ، في الحقيقة ، حريَّة استقطاب الحلم ، لكن دون أن يكون هذا الاستقطاب مجرّد إنخلاع عن الواقع في رحاب سديميّة . إنّه استقطاب يمكن التفكير فيه باعتباره إضافة مفيدة تصبح ، في تحققها الأمثل ، وجوداً قائماً بذاته يطمح إلى استقطاب أفعال أخرى وردات فعل .

«الرؤيويون»، إن جاز التعبير، كانوا في أفكارهم أبعد من طموحات «أهل الواقع » ، فأتوا بسعي للاستجابة إلى حاجات « الواقع الآتي » . وهنا قد يكون بالإمكان النظر إلى قدرة فعل الرؤيويين في الخروج من محدوديّة تفاعل اللاسلفي / السلفي إلى طفرة تكون فعلاً إيجابياً . وإذا ما كانت الرؤية فعل طموح لاستقبال « الواقع الآتي » ، فلا بدّ لأصحابها من مقدرة على التفلّت من

سلاسل « الواقع الراهن » . لا بدّ من « غربة ما » ، لكن لا بدّ ، كذلك ، من غربة لا تكون في نهاية الأمر إنخلاعاً قاتلاً . لا بدّ ، والحال كذلك ، من مناخات ثقافية مميّزة ، ولا بدّ من « بيئة » شخصية قادرة على التجاوب مع فاعلية هذه المناخات بإيجابيّة . ولعلّ في تجربة بعض « المهجريين » ما يؤمّن مثل هذه المواصفات . فبين المهجريين من استطاع ، بفعل غربة شخصية واجتماعية وثقافية ، أن ينطلق من واقع الفكر الأدبي المعاصر له إلى آفاق اعتقد فيها مستقبل هذا الواقع ، ومجاله الأرحب للتطوّر . من هذا المنطلق يمكن النظر إلى نماذج من محاولات إيقاع الرؤية كما تتمظهر في النتاج الفكري الأدبي عند جبران خليل جبران (1883-1931) ، أمين الريحاني (1876-1940) وميخائيل نعيمة (1889-1988) . فهؤلاء الثلاثة ، في الأصل ، أبناء للواقع الفكري الأدبي في لبنان ؛ لكنهم في تجربتهم الشخصية والبيئات الثقافية التي عايشوها ، وخاصة خارج العالم العربي ، استطاعوا ممارسة مقدرة على الارتفاع فوق البعد الجمودي لهذا الواقع . وهكذا كان لكل واحد منهم جهد في الفكر الأدبي ، قد يقترب أو يبتعد في نتائجه عن جهد الآخر ، لكنه يأتي ، في نهاية الأمر ، ضمن إيقاع يختلف عن إيقاعات سابقة أو معاصرة له . إنّ النموذج الذي يمكن استخلاصه من تجربة هؤلاء الثلاثة لربما يُشكّل الطفرة التي استطاعت أن تُثْبِتَ جذورها ، وتُؤتي أُكُلاً لها أصيلة ، ولكن بعد حين . ولعلّ في خلاصة نتاج هؤلاء الثلاثة ما يمكن اعتباره ، بالنسبة لزمنه ، « الواقع الآتي » أو التأسيس الجديد لمستقبل الفكر الأدبي العربي . ولعلّ في رؤية جبران خليل جبران ما يشكّل تمثيلاً بارزاً للرؤية التي أرادها هؤلاء .

تأتي رؤية جبران خليل جبران للفعل الفنّي / الأدبي ببعد جديد لم يعهده الفكر الأدبي العربي لعصره . ولا شك أنّ لقوة جبران الفكرية ، ولتعمقه الثقافي المتنوّع بين مصادر التراث والمعاصرة ، وبين النتاج الفكري العربي والآخر الغربي ، الدور الكبير في بلورة هذه الرؤية عنده[٤٦] . لا يعود الفن عند جبران مجرّد تعبير عن عواطف ، أو مجرد جمال في وصف أو براعة في صياغة . يُخْرِجُ جبران الفن من حدود هذه « المهمات » السلفية إلى رحاب كونه

اكتشافاً[٤٧] . وبذا ، من خلال تغيير النظرة إلى طبيعة الفعل الفني / الأدبي التي قام بها جبران ، يستطيع المرء أن يجمع من آراء الرجل ما يمكن أن يُشكّل رؤيةً أدبيةً متكاملة . إنّ الفن / الأدب ، باعتباره اكتشافاً ، فإنّه يفرض ، كما يقول جبران ، قوالبه / لغته الخاصة المرتبطة بتكوينه الذاتي . إنّه ، بحسب جبران ، خطوة تنطلق من معلوم باتجاه مجهول . بيد أنّ هذا الفعل الاستكشافي لا يتوقّف ، مع جبران ، عند حدود الجمالية المجرّدة للاستكشاف ؛ فلا بدّ له من بعد عملي يتحقق من خلال إضافة تكون فاعلة . وهكذا ، وإن لم يعترض جبران على مبدأ الفن للفن ، فإنّه ظَلَّ يؤكّد على ضرورة وجود رسالة مضمونيّة لهذا الفن . وكأنّ الرجل ، في هذا التوجّه ، يطرح مفهوماً خاصاً لفكرة الالتزام في الفن : الفن جميل طالما هو عملي ، ولا بدّ لما هو عملي من أن يكون اكتشافي ؛ وعلى كل فعل اكتشافي أن يضيف إلى رؤية الإنسان[٤٨] .

لعلّه بالإمكان الذهاب إلى أنّ هذه المقولة عند جبران تُشكّل البنية التأسيسيّة لفكره الأدبي . فالشعر ، على سبيل المثال ، لا يعود عنده فعل تقليد للبنى السلفيّة باعتبارها النموذج الأعلى للكمال ، كما كان كثيرون من معاصريه وأسلافهم من المفكرين الأدبيين العرب يعتقدون . النماذج السلفيّة ، عند جبران ، هي تعابير صادقة وأصيلة عن الماضي ؛ إنها فعل اكتشاف في وقتها وفي بيئتها ؛ لكنها يجب أن لا تُسْتَعْمَلَ عائقاً في طريق ظهور الصادق والأصيل المعاصر . ولذا ، فجبران يقول إنه لو تسنى للخليل بن أحمد الفراهيدي أو للمتنبي أو لابن الفارض أن يعلموا أنّ أعمالهم ـ التي باتت نماذج تحتذى ـ قد تعِيق تطوّر الفعل الشعري ، لكانوا مزّقوا كل إنتاجهم هذا[٤٩] . هكذا يمكن للمرء أن يفهم رؤية جبران للفعل الأدبي ، هذه الرؤية القائمة على الثورة ونشدان الكمال والجمال في الأدب ، وعلى رفض التقليد والتشويه والتقعُّر .

في مثال آخر ، من نموذج تكامل التفكير الأدبي عند جبران ، يمكن البحث في رؤية الرجل لوحدة المضمون والمبنى في العمل الأدبي . فكثير من مفكري الأدب العربي كانوا يعتقدون بانفصال ما بين المبنى والمعنى ، الأمر الذي يؤدي إلى فقدان توازن معين في الفعل الأدبي إن كان لجهة الاهتمام

بالفكرة على حساب صيغ التعبير عنها ، أو لجهة التركيز على بنية التعبير على حساب الفكرة . أمّا جبران فيرى أنَّ الإنسان ، عندما يقبل شكل التعبير عند إنسان ما ، فهو يقبل كذلك ، فكر هذا الإنسان(٥٠) ، وذلك باعتبار أنَّ الفكر والمضمون بنية واحدة غير قابلة للفصل . وهنا يُظْهِرُ جبران وعياً حاداً لمشكلة التوصيل . فالفكر الجديد ، الفكر الاكتشافي ، الذي يُطَالِبُ بتحقيقه ، لا بدّ وأن تنتج عن وجوده ، ووفق منطوق آراء جبران ، لغة جديدة . الفكر اللاسلفي هذا ، لا بدّ له من لغة لاسلفيَّة . وإذا ما كانت اللغة ، بحكم الجوانب السلفية في وجودها ، فعل اشتراك وتوصيل بين الناس ، فإن غربة ستقع بين الشاعر / الكاتب وبين القارىء . لذا ، فإن جبران يميل ، في هذا المجال ، إلى تفضيل رفع القارىء لقدراته ؛ فيطلب أن يكون فعل القراءة ، كما فعل الكتابة ، اكتشافياً .

إن جبران يصف العملية الأدبية ، في هذا السياق ، باعتبارها نوعاً من علاقة حب بين الفنان والقارىء ؛ علاقة يسعى فيها ، كل من طرفه ، إلى لقاء الآخر . ولذا ، فعلى القارىء أن يعمل بمحبة على اكتشاف هذه الكتابة(٥١) . وكأن جبران ، في هذا المجال ، يدعو إلى الانتقال من رتبة الكتابة / القراءة التلقي ، بما فيها من أبعاد سلبية ، إلى رتبة الكتابة / القراءة المعاناة ، بما فيها من إيجابية . ومن هنا يضحي الإبداع ضرورة للفعل الأدبي على مستوى « العطاء » وعلى مستوى « التلقي » . والفعل الاستكشافي إن لم يكن ، بحد ذاته ، إبداعاً ، فإنَّ التصوّر اللاسلفي للفعل الأدبي الذي يسعى إليه جبران يتوقّف حتماً .

إنَّ مثل هذه الآراء ، لجبران ، وإن صدرت عن الرجل في مطالع القرن العشرين ، وإن كانت تمثِّلُ ما يُشْبِهُ الطفرة في مسار النغم الفكري الأدبي عهد ذاك ، فهي قد وجدت « قراراً » لها في تكوّن الفكر الأدبي العربي بعد ذلك . إنَّ نظرةً سريعة إلى كتابات النقد الأدبي المعاصر ، على سبيل المثال ، تؤكّد إيجابيَّة فعل التغيير الذي كان جبران يرنو إليه قبل عقود كثيرة من الزمن .

إيقاع الاستجابة :

لكل مسار تغمي امتداد في السابق والمقبل من الزمن ، وله ، كذلك ، آنيّة معينة في لحظته الراهنة . وإذا كان من الممكن النظر إلى الفكر الأدبي على أنّه مسار تغمي ، أي فعل حياة ، فإنّ لهذا المسار / الفعل ، بحيوية طبيعته ، طموحاته المستقبلية ـ اللاسلفيّة ، وترسباته التراثيّة ـ السلفية الملازمة لوجوده . لكنّ له ، كذلك ، احتياجاته الراهنة المرتبطة بحدود المرحلة الآنية التي يعيشها وينبثق عنها . وكما يأتي « الإيقاع الآني » ، في المسار النغمي ، استجابة لظرفيّة معينة تتطلبها احتياجات هذا المسار ، فإنّ للفعل الفكري الأدبي احتياجات آنية ترتبط بحدود المرحلة التي تعيشها وتنبثق عنها . إنها احتياجات تتطلّب استجابة واقعيّة ـ عملية أكثر منها استجابة مستقبلية ـ رؤيوية أو ماضوية ـ تقليدية ؛ إنها استجابة للراهن أكثر منها استجابةللآني أو للسابق . وفي هذا المجال يمكن لما هو لاسلفي أن يتآخى مع ما هو سلفي ؛ ويمكن ، بالتالي ، لهذا « التآخي » أن يشكّل نواة الاستجابة الآنية والعملية للاحتياجات الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمرحلة . إن هذا « التآخي » ، بحكم تفاعله مع البيئة ، يمكن أن يكون فعل تجذير للسلفي أو ، من جهة ثانية ، يمكن أن يكون بذرة تنتشر منها أغصان للاسلفي .

هكذا يمكن النظر إلى إيقاع الاستجابة في النغم الفكري الأدبي العربي في عصر النهضة في لبنان . إنه تجربة التقاط الحركة المناسبة للواقع الراهن للنغم ؛ إنه تجربة التلاؤم مع الاحتياجات الراهنة للمرحلة . بيد أنّ نتائج هذه التجربة للتلاؤم تظلّ مرتبطة بمدى تجاوب المرحلة ذاتها مع هذا الفعل / الإيقاع . ولمّا كانت الموسيقى تناسب الحركة والعدد ، ففي بعض المرات يأتي إيقاع الاستجابة هذا ، ورغم آنيته ، دون « القرار » المناسب ، فتأتي الحركة دونما تطابق مع وجود العدد . والإيقاع ، في هذا المجال ، يأتي إمّا متأخراً قليلاً أو متقدماً قليلاً عن زمنه ، الأمر الذي يؤدي إلى حالة نشاز . وفي مرات أخرى يأتي إيقاع الاستجابة متطابقاً مع مسار النغم ، فيضحي وجود هذا الإيقاع فعل تناسق وتناغم .

من هذا المنظار يمكن التفكير في تجربتين لتقديم إيقاع الاستجابة إلى مسار نغم الفكر الأدبي العربي في عصر النهضة . الأولى لم تجد لذاتها « القرار » المناسب ، وكانت مع سليمان البستاني (1856-1925) في دعوته إلى منهج المقارنة الأدبيّة ، والثانية ، وقد نجحت ـ على ما يبدو ـ في التناغم مع السياق النغمي العام ، وكانت مع عمر فاخوري (1895-1946) في دعوته إلى ارتباط الأدب بالحياة الواقعيّة .

مع مطالع هذا القرن ، وفي الزمن الذي كان « إيقاع التعثر » مسيطراً على النغم الفكري الأدبي العربي في لبنان ، كان سليمان البستاني يصرف أكثر من ثماني عشرة سنة من عمره منكبّاً على دراسة وترجمة إلياذة هوميروس . في عمله هذا ، استغلّ البستاني معرفة عميقة له بالثقافات اليونانية القديمة والأوروبية المعاصرة ، كما استغلّ معرفة واسعة له بعدد كبير من اللغات الحية والقديمة[٥٢] . إضافة إلى هذا ، فإن سليمان البستاني قد تأثّر ، كما يبدو ، بعدد من المفكرين الأدبيين الأوروبيين من أبناء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وخاصة مدام داسيه ، بوب ، هيردر وسانت بيف[٥٣] .

يتحدّث البستاني ، في المقدمة التي وضعها لترجمته للإلياذة ، عن منهج معين للشاعر في التعاطي مع الواقع ، وعن خصائص مميزة لشاعرية كل أمّة ، وعن إمكانية الحصول على نواحٍ جمالية في الشعر تختلف باختلاف الأمم وخصائصها ؛ ويتحدّث أيضاً عن منهجية معينة في اختيار المقاييس الأدبية المتعلّقة بكل عصر وبكل جماعة . إنطلاقاً من مثل هذه المبادىء ، طمح البستاني إلى اعتماد المقارنة الأدبية بين إلياذة هوميروس والشعر العربي القديم وسيلة إلى تعريف العرب بتراثهم القومي وبمناحٍ جمالية وأدبية من هذا التراث لم يتسنّ لهم التعرف إليها لأنهم لم يعتمدوا المنهج المقارن[٥٤] . ومن الواضح ، ههنا ، الفرق في العمق التحليلي والمنهج الفكري والرؤية الأدبية بين البستاني وبين نجيب الحداد مثلاً الذي يمثل إيقاع التعثّر[٥٥] . فالحداد ، كما يبدو ، كان يسعى إلى تحقيق عمل الصاقي ، يجمع فيه بين كلام عن الشعر « الإفرنجي » وكلام عن الشعر العربي ؛ في حين إن البستاني كان ، كما يبدو ،

يسعى إلى فعل جذري في فهم الفكر الأدبي .

يتطرّق البستاني في سياق عمله إلى بحث في موضوعات أدبية على جانب كبير من الأهميَّة من أبرزها موضوع الأصالة في الأدب ، وكيف يمكن التعامل مع ما كان العرب يعتبرونه سُبَّةً أدبية مثل « السرقات الأدبيَّة » . إنه ، ومن هذا المنظار ، يتطرَّق إلى البحث في ما هو « بديهي » وما هو « مبتكر » في الشعر ؛ داعياً إلى الانفتاح الأدبي ، ومشجعاً الشاعر على التأثـر بنتاج سـواه من شعراء محليـين أو أجانب . إنَّ هذا المنحى عند البستاني يُبْرِزُ نزعةً تحرريـةً واعية ، ونضجاً أدبياً عالي المستوى يرفع الفعل الأدبي عن مجرّد النظر في رصف الكلام وحسن صياغته ، أو عن محاولات لإلصاق فكر أدبي أجنبي بالفكـر المحلي ، إلى موضوع تلاقي الجهود البشرية الأدبية وتفاعلها مع بعضها بعضاً .

صحيح أنّ في فكر البستاني مقاربات من الفكر الأدبي العربي جديدة ، لكن هذه المقاربات لا تدخـل ، بشكل جـذري ، في دنيا صـراع اللاسلفي / السّلفي . إنها فعل إضاءة للوجود الأدبي برمته من وجهة نظر سبق للفكر الأدبي العربي أن عرفها إبّان مراحل انفتاحه الفكري في العصور العباسية والأندلسية ، وخاصة أيام ازدهار حركة الترجمة والنقل . ولعلّ في تـأثـر كثيـر من المفكرين الأدبيـين أمثال الفارابي وابن رشد بكتاب مثل كتاب الشعر لأرسطو ، ما يُعْطي مثالاً واضحاً عن هذا التوجّه .

في مجال تطبيق آرائه النظرية ، يدرس البستاني الملحمة عنـد العرب . فيؤسس مصطلح « الملحمة » ، ولعله الأول في استعماله لهـذا المصطلح بين العرب . ويرى أنّ للعرب ملاحم خاصة بهم ، لها بُناها الخاصة ، ومفاهيمهـا الخاصة . وعلى هذا ، فهو يرى أنّه إذا ما ثبت أن النبي أيوب عربي ، فإن سفر أيـوب المُثْبَت في التوراة هـو أوّل ملحمة عـربية معـروفة . ويـرى البستـاني ، كذلك ، أنّ الشعر الجاهلي ، وإن خامر البستاني شك في صحة كل ما فيه ، قد نُـظِمَ في ظروف أو منـاسبات مشـابهة للظروف والمنـاسبات التي نُـظِمَتْ فيهـا الإلياذة . عند العرب ، كما يذكر البستاني ، أوثان / آلهة كُثر كما عند اليونان ، وثمة قبائل متعددة متحاربة فيما بينها متنافرة كما عند اليونان ، وهناك ذكر لمعارك

قتالية في الشعر الجاهلي كما في الإلياذة . إضافة إلى ذلك ، فالبستاني يُقابل بين شخصيات « ملحمية » عربية في الأدب الجاهلي ، وبين أخرى يونانية في الإلياذة ؛ كأن يقارن بين عنترة وبين أخيل ، أو بين قس بن ساعدة وبين نسطور . بل إنّه يرى أن في حرب البسوس مجالاً يصلح للمقارنة مع حرب الألياذة . ويذهب إلى أنه لو جُمِعَ الشعر الذي قيل في حرب البسوس في مجلّد لشكل ، بمجموعه ، ملحمة عربية متكاملة يمكن مقارنتها مع ملحمة الإلياذة اليونانية . فالملحمة اليونانية كانت نتاج شخص واحد ، بينما الملحمة العربية تجمعت من نتاج شعراء كثر . والملحمة اليونانية ، وإن تميزت ، من خلال الإلياذة ، ببنية معينة ؛ فإنّ الملحمة العربية ، من خلال تعدد شعرائها وتعدد قصائدهم ، قد تميزت بتنوّع البنى واختلاف الأوزان والصيغ وتشكّل الأبيات .

إنّ مثل هذه الآراء لسليمان البستاني أتت استجابة لحاجات المرحلة التي عايشها . فالعرب ، في زمنه ، كانوا يجهدون للتعرف على آداب الأمم الأخرى ؛ وكانوا ، في الوقت نفسه ، يسعون إلى تطوير آدابهم . لكن العرب ، بوجه عام ، والمفكرين الأدبيين عندهم ، بوجه خاص ، وهنا « مأساة » البستاني ، لم يولوا عمل الرجل ما يلزمه أو يليق به من دراسة أو انتباه . فلا يجد المرء في نتاج ذلك الزمن من قَدَّمَ تعليقاً أو بحثاً مفصلاً لدراسة البستاني ؛ وجل ما قيل في العمل ، وعلى كل مستويات النشر في ذلك الزمن ، لا يعدو كونه من باب « التقريظ والانتقاد » القائم على البعد الوصفي السطحي أكثر منه على الدراسة المعمقة . وكأن عمل البستاني أتى صرخة في وادٍ . صرخة هي استجابة لواقع راهن في زمنها ، لكنها صرخة ضاعت في غياهب واد متّسع الأرجاء ، متشعّب المسالك ، تائه الجوائب ؛ فضاعت الصرخة وضاع في الوادي حتّى صداها . ولعلّ السبب يكمن في أن المفكرين الأدبيين العرب في عصر النهضة ، لم يكن لدى معظمهم هذا العمق وذلك التنوّع الثقافيان اللذان يتطلبهما « قرار » جهد البستاني أو التفاعل معه . ولذا ، فإنّ عمل البستاني ، وإن تاه في غياهب تلك المرحلة من زمنه ، فإن أعمالاً كتبت بعده بسنين عديدة ، قد أتت لتتفق مع أفكاره ، ولتكون تطويراً في العمق لها . فهذا طه

حسين يتحدّث عن شكٍ ما في صحة نسبة الشعر الجاهلي إلى عصره ، وهذا لويس عوض يقترح فكرة لملحمة عربية مميّزة نتيجة مقارنة بين الأدب العربي والأدب الفرعوني بمنهج هو أقرب إلى منهج سليمان البستاني ، وهذا محمّد غنيمي هلال يكرّس المقارنة الأدبية فعلاً لازماً لتطوّر الفكر الأدبي العربي المعاصر .

لقد أتت تجربة سليمان البستاني في إحلال إيقاع الاستجابة مكانه المناسب غير ناجحة ، لأنها أتت بأفكار ضرورية لمرحلتها ، لكن هذه الأفكار لم تكن مناسبة لفكر وعقلية وثقافة تلك المرحلة ؛ ولعلّ في تجربته ما يمثّل مأساة كثير من الرواد المبدعين والمستجيبين لمتطلبات مراحل زمانهم . فإذا ما كانت ظروف البيئة قد وقفت حجر عثرة في طريق تحقق إيقاع الاستجابة عند سليمان البستاني ، فإنّ الظروف البيئية التي رافقت تجربة عمر فاخوري قد ساهمت إلى حد كبير على إنجاح تلك المرحلة .

تأتي تجربة عمر فاخوري مع إيقاع الاستجابة في زمن كان الفعل الثقافي في لبنان قد حقق نجاحات بارزة . فالتطورات السياسية التي حصلت في العالم العربي في مرحلة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية قد ساهمت في إنضاج وعي سياسي مميّز عند غالبية الناس ، وخاصة عند أهل الثقافة والأدب . وفي الوقت عينه ، فإنّ المدارس كانت منتشرة في معظم المناطق ، كما كانت الجامعات والمعاهد الأكاديمية قد وسّعت من نشاطاتها واختصاصاتها حتى بات طلب العلم وتحصيل الشهادات المدرسية والجامعية هاجسين ملازمين لكثير من أبناء الشعب . أمّا النوادي والحلقات الأدبية ، وكذلك المجلات الثقافية والصحف اليومية ، بالإضافة إلى دور النشر التي كان عددها يزداد يوماً بعد يوم ، فقد أضحت جميعها من الأسس البارزة للحياة في ذلك الزمن . هكذا بات من المهم أن يكون للأديب أو المثقف رؤاه أو مواقفه المتعلّقة بحركة الحياة اليومية وحركة الفعل السياسي الذي ساد المنطقة .

لعلّه من الممكن القول إنّ عمر فاخوري قد مرّ في حياته الأدبية في مرحلتين رئيسيتين[٥٦] : الأولى « مرحلة الاضطراب » ، وتنتهي عام 1941 ،

والثانية « مرحلة القرار » التي امتدت حتى وفاته عام 1946 . في المرحلة الأولى كان الفاخوري مضطرباً بين مفهومين للأدب قد يوحيا بشيء من التناقض فيما بينهما . فهو ، في بعض الأحيان يرى في الأدب هروباً من الواقع إلى برج عاجي يقبع فيه الأديب[٥٧] ، كما أنه ، في أحيان أخرى كان يرى في الأدب تعبيراً عن الواقع[٥٨] . ويبدو ، وبسبب من تجربته الحياتية وممارساته السياسية في أواخر سني عمره ، أنّ الفاخوري قد استقرّ في المرحلة الثانية على رؤية الأدب تعبيراً عن المجتمع ووسيلة لتوجيه هذا المجتمع وانتقاده . وهذه المرحلة الثانية من حياة الفاخوري ، مع ما لها من إرهاصات في المرحلة الأولى ، هي ما قد يُشكِّل تجربة إيقاع الاستجابة في نتاجه الفكري الأدبي .

تتمحور تجربة إيقاع الاستجابة عند عمر فاخوري حول مبدأ يرى بأن الأدب هو لخدمة المجتمع ، وبأن الأدب الصالح هو الذي يعبّر عن زمنه بالذات[٥٩] . ولا بدّ للأديب ، بالتالي ، من موقف له من شؤون العيش وشجونه . لعلّ هذه الدعوة يطلقها الفاخوري تأتي لمواجهة ممارسة للأدب مغرقة في أوهام ابتعدت بالفعل عن كثير من أمور الواقع الحياتي . لقد عايش الفاخوري أدباء وشعراء فهموا بالمعاصرة ذكر أدوات العصر ووسائله في شعرهم ، لكن من خلال رؤية سلفية تقليدية . فاستبدل ، هؤلاء ، وعلى سبيل المثال ، الناقة بالقطار ووميض البرق بلمعان الكهرباء ، بيد أنّ مضمون التجربة الشعرية عندهم ظلّ في حدود السلفية المطلقة وما عرف تخوم المعاصرة حتى . وثمّة جماعة أخرى من الأدباء والشعراء اعتقدوا في المعاصرة مجرّد عملية « تعريب » لكل « وافد » على الثقافة العربية من الغرب ؛ فما أنصفوا بتعريبهم ذلك الوافد ، وما أغنوا هذا المحلي بذلك . إضافة إلى هؤلاء وأولئك ، فإنّ الفاخوري قد عاصر جماعة من أهل الأدب غاصوا في أعالي أبراج عاجيّة فصلت بينهم وبين واقعهم الحياتي ، حتّى يكاد المرء يظن أنهم يكتبون ولكن عن غير عالم خبزهم اليومي ولغير الناس الذين يقرأونهم ويشاركونهم أكل هذا الخبز[٦٠] .

الأدب ، كما يدعو إليه عمر فاخوري ، في إيقاع الاستجابة ، شهادة

للمجتمع وللناس . ومن هنا ينطلق الرجل في مهاجمة ما يعرف بأدباء البرج العاجي . لقد طلب الفاخوري من الأديب أن ينزل من برجه العالي إلى السوق ، إلى أعماق الحياة اليومية . طلب إلى الأديب أن يتعرَّف على أمور ناسه ومجتمعه ؛ أن يكتب عن هذه الأمور ، وأن يكون له ، إضافة إلى كل هذا ، موقف من هذه الأمور. إن مهمة الأديب ، وفق منطوق آراء الفاخوري ، هي النظر في حاجات المجتمع وكفاية هذه الحاجات . لكن ، ومن خلال نظرته الواقعيّة التشريحيّة لفعل الأديب ، فإن الفاخوري يرى بأنّ المجتمع ليس ، بحد ذاته ، كتلة واحدة منسجمة . إن المجتمع ، عند الفاخوري ، يشبه مسرحاً تتلاقى على خشبته مجموعات كثيرة متنوعة من الناس ، متعددة الاتجاهات ، مختلفة الاحتياجات . والفاخوري يرى ، في هذا المجال ، أنه لا بدّ من أن يكون لكل مجموعة أو حاجة في المجتمع أدبٌ خاصٌ بها يعمل على كفايتها . لذ ، فلا بدّ ، عنده ، من تنوّع وتفاوت في مستويات الكتابة والكتّاب ، بحكم تنوّع وتفاوت فئات المجتمع : لكل جماعة أديبها ، ولكل حاجة الكتابة التي تناسب كفايتها[٦١] .

من الواضح أن في دعوة عمر فاخوري إلى أدب يناسب المجتمع ، يحكي عنه ، ينتقده ، يوجهه ، ويكون لناس هذا المجتمع قدرة على فهم هذا الأدب والتواصل معه ، ما يمكن أن يشكّل نواة الدعوة إلى تطبيق رؤية الواقعية الاشتراكية للأدب . إن في تركيز الفاخوري على سلطان الفعل الاجتماعي على الأدب ما يؤكّد هذا التوجّه ، وإن في اعتباره الأدب نشاطاً إنسانياً له مهمة اجتماعية ما يوضح هذه النزعة عنده ؛ كما أن في دعوته الأديب إلى الانغماس في الفعل السياسي ما يخسم أي نقاش حول هذا الموضوع . من هذا المنظار يمكن التفكير في تعامل الفاخوري مع الأدب الشعبي العامي المحلي ، ومع النتاج الأدبي الذي بلغ حدود العالمية . لقد اهتم عمر فاخوري بشكل ظاهر ومُمَيَّز بنتاج شاعر شعبي باللهجة العامية من معاصريه هو عمر الزعني[٦٢] . والزعني كان مثقفاً عالي المستوى ارتأى في الأغنية الشعبية وسيلة لممارسة الشعر والنقد الاجتماعي والسياسي . ولقد اختار الفاخوري نتاج هذا الشاعر

الشعبي ، المكتوب باللهجة العاميَّة ، ليكتب عنه فصولاً عديدة يَدْرسه من خلالها وينمذجه ، لأن هذا النتاج بالذات قد أتى ، وكما يقول الفاخوري ، ليذكّر الناس بأن الصلة بين الأدب والحياة غير منقطعة حيناً من الأحيان . أمّا فيما يتعلّق بالنماذج الأدبية العليا ذات الانتشار العالمي التي يذكر الفاخوري من بينها النص القرآني وأعمال شكسبير ودانتي ، فهي عنده من حياة المجتمع وسياسة العصر في الصميم(٦٣) .

إنَّ مراجعة بسيطة للكتابات الأدبية التي عاصرت الفاخوري تؤكّد أن هذا النهج الذي دعا إليه الرجل قد لقي صداه في الفعل الأدبي للعصر . لقد ساهم إيقاع الاستجابة الذي طرحه في توجيه نغم الفكر الأدبي العربي في زمنه إلى مسار أغنى المرحلة واستجاب لمتطلباتها ، بل أكّد الصلة الوثقى بين الأدب والحياة . وكذلك ، فإن الدراسات التي تناولت عمر فاخوري تؤكّد هذا الفعل للرجل ، وتُظْهِرُ تجاوب كثير من أدباء تلك المرحلة مع دعوته .

خـلاصـة :

الفكر الأدبي فعل حياة أكثر منه فعل تنظير . لكنه ، ومثل أي فعل حياة ، بحاجة إلى تنظير يساعد الفكر على تحركه باتجاه الخط الذي يضمن له التلاؤم الإيجابي مع البيئة . من هنا ، فإنّ حركيّة اللاسلفي / السلفي لا تعود هي المقياس بذاتها ، بل بمدى تلاؤمها مع البيئة الفكرية والاجتماعية التي تتعامل معها . وقد يميل المرء إلى أن البيئة قادرة على فرض إرادتها ، وفق احتياجاتها ، أياً كان موقع هذه الإرادة من السلفي أو اللاسلفي . من جهة ثانية ، فإنّ هذه الحركية القائمة حول محور اللاسلفي / السلفي تشكّل ، دائماً ، بذرة حياة للبيئة ، فإذا ما وجدت البذرة أرضاً لها خصبة ، تجذّرت وأورقت وساهمت في تغيير من نوعها في تلك البيئة . وهكذا تبقى جدليّة هذه العلاقة في داخلها ، وفي محيطها الخارجي ، الإشارة الأهم ، إن لم تكن الوحيدة ، الحقيقية على حيوية الجماعة وفكرها .

لقد كان للبيئة المحليّة في لبنان في مطالع القرن التاسع عشر أن تفرض احتياجاتها الفكرية والأدبية ، واستطاعت أنْ تحوّل مسار النغم الفكري الأدبي

باتجاه هذه الحاجات . وفي هذه الخطوة كان لما هو سلفي إمّا أن يخفت أو أن يتجاوب ، قدر طاقته بنيته ، مع الحاجات المستجدة . وهكذا سكت التنظير الرؤيوي للأدب مع أحمد البربير ، وانتعش ما يمكن أن يسمى بالفكر الأدبي القائم على وضع أو استرجاع قواعد وأصول صحة الكتابة والكلام مع نقولا الترك وبطرس كرامة . ومع تطور هذه الحاجات الجديدة ، وازدياد إيقاع مفارقتها للقديم ، لم يستطع إيقاع الحنين إلى السلفي أن يثبت ، وإن اتخذ شكل قبول للاسلفي . فكانت ردة أحمد فارس الشدياق ، في سياقها النغمي العام ، ترجيعاً لصدى عتيق ، أو إيقاع حَنينٍ لماضٍ لم تستطع استحضاره بكامل وجوده ، واستمر فعل تفوّق حاجات البيئة ، وقدرة هذا التفوّق على تجيير حركية اللاسلفي / السلفي لصالحه ، وإن بدا هذا التجيير متعثراً هزيلاً . إن ما يثبته إيقاع التعثّر ، وقد مثلته تجربة أديب إسحق ونجيب الحداد ومحيي الدِّين الخياط ، قد يشهد لصالح اللاسلفي في احتلال مكانته أكثر من شهادته لصالح السلفي . فإنّ ما تقدمه تجربة هؤلاء الثلاثة ، وإن بتعثّر ، قد تحقق بشكل أفضل وأقوى من خلال إيقاع الاستجابة الذي مثله سليمان البستاني وعمر فاخوري . وربما لو كان لممثلي إيقاع التعثر العمق الثقافي والمجال الحياتي لممارسة فكرهم الأدبي ، لكانوا هم من ممثلي إيقاع الاستجابة كذلك . يبقى أمر واحد يكمن في قدرة اللاسلفي ، إذا ما كان عميقاً ناضجاً ، على أن يشكل في حركية تعامله مع السلفي ، خميرة الحركة البعيدة المقبلة في مسار النغم الفكري الأدبي ؛ وهذا ما قد يحققه نموذج الفكر الأدبي العربي عند جبران خليل جبران في إيقاع الرؤية .

الهوامش والمراجع

(١) لمزيد من المعلومات حول أحمد البربير انظر :
- عبد الرزاق البيطار ، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر ، (دمشق ، 1961) ، الجزء الأول ، ص ص . 217-218 .
- لويس شيخو ، الآداب العربية في القرن التاسع عشر ، (بيروت ، 1924) ، الجزء الأول ، ص ص . 25-27 .
- مجلة المشرق ، (بيروت) ، 1901 ، الجزء التاسع ، ص 396 .
- المنجد ، باب الأعلام ، (بيروت ـ الطبعة الثانية) ، ص 85 .

(٢) انظر :
- أحمد البربير ، الشرح الجلي على بيتي الموصلي ، (بيروت ، 1302 هـ) ص ص . 40-67 .

(٣) ـ البربير ، الشرح ، ص . 67 .
- عبد الغني النابلسي ، إيضاح المقصود من وحدة الوجود ، (دمشق ، 1969) ، ص ص . 7-21 .

(٤) البربير ، الشرح ، ص . 57 .

(٥) راجع :
- الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق سيد أحمد صقر ، (القاهرة ، 1963) ، ص . 54 .
- الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هرون ، (القاهرة ، 1948) ، الجزء الأول ، ص ص . 288-289 .
- ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد الحلبي ، (القاهرة ، 1907) ، الجزء الأول ، ص . 77 .

(٦) البربير ، الشرح ، ص . 18 .

(٧) البربير ، الشرح ، ص ص . 7-8 .

(٨) راجع :
- ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، (بغداد ، 1967) ، ص . 164 .
- ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق حسين بلك حسني ،

محمد باشا عارف ومحمّد الصبّاغ ، (القاهرة ، 1282 هـ) . ص . 33 .

(٩) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج نقولا الترك راجع :

- شيخو ، الآداب ، الجزء الأول ، ص ص . 40-44 .
- كمال اليازجي ، رواد النهضة الأدبية في لبنان الحديث ، (بيروت ، 1962) ، ص ص . 135-193 .
- نقولا الترك ، ديوان المعلم نقولا الترك ، تحقيق فؤاد افرام البستاني ، (بيروت ، 1970) ، الجزء الأول ، ص ص . أ - ي .

(١٠) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج بطرس كرامه راجع :

- شيخو ، الآداب ، الجزء الأول ، ص ص . 58-65 .
- بطرس كرامه ، ديوان سجع الحمامة ، (بيروت ، 1898) .

(١١) انظر :

- شيخو ، الآداب ، الجزء الأول ، ص ص . 63-64 .

(١٢) انظر ، على سبيل المثال :

- الترك ، ديوان ، ص ص . 142 ، 183 ، 193 .
- كرامه ، ديوان سجع ، في مختلف صفحاته .

(١٣) انظر ، على سبيل المثال :

- الترك ، ديوان ، ص ص . 189 ، 192 ، 207 ، 208 .

(١٤) تجد نماذج عن هذا السلوك في :

- كرامه ، ديوان سجع ، ص ص . 321-322 .

(١٥) Khalil Hawi, Khalil Gibran, His Backgroudn, Character and works, (Beirut, 1972), p. 45.

(١٦) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج أحمد فارس الشدياق راجع :

- فارس الشدياق ، الساق على الساق فيما هو الفارياق ، (باريس ، 1855) .
- أحمد فارس الشدياق ، مقدمة ديوان أحمد فارس صاحب الجوائب ، (القسطنطينية ، لا . ت .) .
- بولس مسعد ، الشيخ فارس الشدياق ، (القاهرة ، 1954) .
- مارون عبّود ، صقر لبنان ، (بيروت ، 1950) .
- محمد أحد خلف الله ، أحمد فارس وآراؤه اللغويّة والأدبيّة ، (القاهرة ، 1955) .
- محمد عبد الغني حسن ، أحمد فارس الشدياق ، « سلسلة أعلام العرب 50 » ، (القاهرة ، لا . ت .) .
- عماد الصلح ، أحمد فارس الشدياق ـ آثاره وعصره ، (بيروت ، 1980) .

- مجلة المكشوف ، (بيروت) ، 17 تشرين الثاني 1938 . (عدد خاص عن أحمد فارس الشدياق) .

- Encyclopedia of Islam, (Leiden, 1956), vol. II, pp. 800-802.

- محمد يوسف نجم ، أديب القرن التاسع عشر : أحمد فارس الشدياق ، رسالة جامعية غير منشورة ، الجامعة الأميركيَّة في بيروت ، 1948 .

(١٧) انظر :

- أحمد فارس الشدياق ، سر الليال في القلب والابدال ، (استامبول ، 1248 هـ) ، ص . 25 .

(١٨) أنطونيوس شبلي ، الشدياق واليازجي ، مناظرة علمية أدبية ، (جونية 1950) ، ص . 153 .

(١٩) راجع أعلاه : إيقاع المفارقة .

(٢٠) انظر :

- أحمد فارس الشدياق ، كنز الرغائب في منتخبات الجوائب ، (استامبول ، 1288 هـ) ، الجزء الأول ، ص ص . 10-13 .

(٢١) محمد يوسف نجم ، « الفنون الأدبية » ، الآداب العربية في آثار الدّارسين ، (بيروت ، 1961) ، ص . 335 .

(٢٢) انظر :

- Samual Taylor Coleridge, Biographia Literaria, ed George Watson, (London, 1966), p. 167.

(٢٣) الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، تحقيق Mourice Boyges ، (بيروت ، 1927) ، ص . 298 .

(٢٤) انظر :

- أخوان الصفاء ، رسائل أخوان الصفاء ، تحقيق خير الدين الزركلي ، (القاهرة ، 1928) ، الجزء الثاني ، ص . 347 .

(٢٥) انظر :

- الفارابي ، كتاب أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق ألبير نصري نادر ، (بيروت ، 1963) ، ص . 87 .

(٢٦) انظر :

- الغزالي ، تهافت ، ص . 300 .

(٢٧) انظر :

- علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو

الفضل إبراهيم وعلى محمد البجّاوي ، (القاهرة ، 1966) ، ص ص . 420 ، 423 ، 428 .

- قدامة بن جعفر ، كتاب نقد الشعر ، تحقيق S.A. Bonebakken ، (لندن ، 1956) ، ص . 124 .

(٢٨) الشدياق ، سر الليال ، ص . 4 .

(٢٩) انظر :

- ابن الأثير ، المثل ، ص . 114 .

(٣٠) الشدياق ، الساق ، ص . 61 .

(٣١) انظر :

- القلقشندي ، صبح الأعشى ، (القاهرة ، 1913) ، الجزء الثاني ، ص . 326 .

(٣٢) أحمد فارس الشدياق ، الواسطة في أحوال مالطة وكشف المخبّا عن فنون أوروبا ، (استامبول ، 1299 هـ) ، ص ص . 305-310 .

(٣٣) لمعلومات مفصّلة عن حياة وثقافة ونتاج أديب إسحق راجع :

- أديب إسحق ، الدرر ، (بيروت ، 1909) ، ص ص . 5-22 ، 30-31 .
- أنيس المقدسي ، الفنون الأدبية وأعلامها ، (بيروت ، 1963) ، ص ص . 411-425 .
- مارون عبود ، روّاد النهضة الحديثة ، (بيروت ، 1966 ص ص . 235-248 .
- جرجي زيدان ، تاريخ مشاهير الشرق ، (القاهرة ، 1911) ، الجزء الثاني ، ص ص . 75-80 .
- فيليب طرزي ، تاريخ الصحافة العربية ، (بيروت ، 1913) ، الجزء الثاني ، ص 105 .
- كرم ملحم كرم ، « أديب إسحق » ، مجلة الأديب ، (بيروت ، 1946) ، العدد الثاني ، ص ص . 4-7 .
- مجلة المشرق ، (بيروت ، 1910) ، ص . 64 .

- Elie Kedouri, «The Death of Adib. Ishaq», Middle Eastern Studies, vol. IV, January, 1973, no. 1, pp. 95-109.

(٣٤) إسحق ، الدرر ، ص ص . 371-372 .

(٣٥) انظر ، على سبيل المثال مقالة إسحق « الكتابة » :

- إسحق ، الدرر ، ص ص . 223-239 .

(٣٦) إسحق ، الدرر ، ص . 109 .

(٣٧) إسحق ، الدرر ، ص ص . 229-230 .

(٣٨) إسحق ، الدرر ، ص . 229 .

(٣٩) لمعلومات مفصلة عن حياة وثقافة ونتاج نجيب الحداد انظر :

- مجلة الضياء ، (القاهرة ، 1899) ، ص . 215 .
- إسحق موسى الحسيني ، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأوّل من القرن العشرين ، (القاهرة ، 1967) ، ص . 15 .
- محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، 1847-1914 ، (بيروت ، 1956) ، ص ص . 206-209 ، 227-229 ، 263-273 .

(٤٠) نجيب الحداد ، « مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي » ، مجلة البيان ، (القاهرة ، 1897) ، الأجزاء : 7 ، 8 ، 9 .

(٤١) الحداد ، « مقابلة » البيان ، 1897 ، الجزء 9 . ص ص . 361-362 .

(٤٢) الحداد ، « مقابلة » ، البيان ، 1897 ، الجزء 9 . ص ص . 365-366 .

(٤٣) انظر :

- Victor Hugo, Oliver Cromwell, tr. I.G. Burnham, (London, 1896), The Introduction.

(٤٤) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج محيي الدين الخياط انظر :

- محيي الدين الخياط « الشيخ محيي الدين الخياط » ، مجلة العرفان ، (صيدا ، 1911) ، الجزء 14 ، 28 تموز ، ص . 594 .
- مجلة الهلال ، (القاهرة ، 1914) ، السنة 22 ، المجلد 8 ، أول مايو ، ص . 631 .
- خير الدِّين الزركلي ، الأعلام ، (بيروت ، 1956) ، الجزء الثامن ، ص . 67 .
- يوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسة الأدبية ، (بيروت ، 1972) ، الجزء الثالث ، ص ص . 403-405 .
- مارون عبّود ، روّاد ، ص . 126 .

(٤٥) انظر :

- أبو تمّام ، ديوان أبي تمّام الطائي ، تحقيق محيي الدين الخيّاط ، (بيروت لا . ت .) ، المقدمة ، ص ص . د - ي .
- مجلة المقتطف ، (القاهرة ، 1905) ، عدد آب ، ص ص . 632-634 .

(٤٦) لمزيد من التفاصيل حول الدراسات التي تناولت جبران خليل جبران نقترح مراجعة :

- Suheil Bushruie, An Introduction to Khalil Gibran, (Beirut, 1970), pp. 129-148, 162-165.

(٤٧) انظر :

ـ جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، تحقيق ميخائيل نعيمة ، (بيروت ، 1946) ، ص . 501 .

(٤٨) راجع :

- Virginia Hilu, ed., Beloved Prophet - The Love Letters of Khalil Gibran and Mary Haskell and Her Private Journal, (London, 1972), p. 54.

(٤٩) جبران ، المجموعة ، ص . 286 .

(٥٠) Hilu, Beloved., p. 888.

(٥١) Hilu, Beloved., p. 421.

(٥٢) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج سليمان البستاني راجع :

ـ فؤاد افرام البستاني ، سلسلة الروائع ، رقم 44-46 ، (بيروت ، 1952) .

ـ ميخائيل صوايا ، سليمان البستاني وإلياذة هوميروس ، (بيروت ، 1948) .

- Wajih Fanous, «Sulayman al-Bustani and Comparative Literary Studies in Arabic», Journal of Arabic Literature, (Leiden), XVII, pp. 105-119.

ـ مارون عبّود ، رواد .

ـ عمر فرّوخ ، أربع أدباء معاصرون ـ اليازجي ، يكن ، المنفلوطي ، سليمان البستاني ، (بيروت ، لا . ت .) .

ـ فؤاد افرام البستاني ، « سليمان البستاني رجل السياسة ، رجل العلم والأدب » ، مجلة المشرق ، (بيروت ، 1925) ، الجزء 23 ، ص ص . 778 ، 842 ، 908 ، والجزء 25 (1927) ، ص . 119 .

(٥٣) قارن الحديث عن البستاني في الفقرة التالية مع :

- Dascier, The Iliad of Homer - With Notes,To Which Are Prefixed A Large Preface And The Life of Homer, tr. Ozell, (London, 1712), vol. I, p. XIX.
- L. Macclintock, Sainte-Beuve's Critical Theory And Practice After 1849, (Chicago, 1920), p. 33.
- Alexander Pope, The Iliad of Homer Translated From the Greek, (Edinburgh, MDCCLXII), p. 763.
- J. F. Herder, Outlines of the History of Man, tr. T. Churchill, (London, 1800), p. 348.

(٥٤) انظر :

ـ سليمان البستاني ، إلياذة هوميروس ـ معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي ـ وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وأدب اليونان والعرب ومذيّلة بمعجم عام وفهارس ، (القاهرة ، 1904) ، ص ص . 126-200 .

(٥٥) انظر أعلاه : إيقاع التعثر .

(٥٦) لمزيد من المعلومات عن حياة وثقافة ونتاج عمر فاخوري انظر :

- خالد بكداش ، أديب الحريّة والنّور ، (بيروت ، 1946) .
- رضوان الشهّال ، من تراث عمر فاخوري ، (بيروت ، 1954) .
- حياة كسّاب ، عمر فاخوري - سيرته ، أدبه ، أفكاره ، إبداعه ، (طرابلس - لبنان ، 1976) .
- وداد سكاكيني ، عمر فاخوري - أديب الإبداع والجماهير ، (القاهرة ، 1970) .
- عزيز خوري ، « عمر فاخوري - حياته وآثاره » ، رسالة جامعية غير منشورة - (الجامعة السورية ، 1956) .
- مجلة الطريق ، (بيروت ، 1946) - الأعداد : 12-13 ، 1950 ، الأعداد : 4-5 .
- مجلة الرسالة ، (بيروت ، 1956) ، الأعداد : 4-5 .

(٥٧) انظر ، على سبيل المثال :

- عمر فاخوري ، الباب المرصود ، (منشورات دار الثقافة ، بيروت ، لا . ت .) ، ص ص . 30-36 ، 40-41 ، 54-55 .

(٥٨) انظر ، على سبيل المثال :

- فاخوري ، الباب ، ص . 129-131 .

(٥٩) انظر :

- فاخوري ، الباب ، ص . 33 .

(٦٠) انظر في معظم فصول وأقسام كتاب الفاخوري ، الباب .

(٦١) فاخوري ، الباب ، ص . 67 .

(٦٢) فاخوري ، الباب ، ص ص . 31-46 .

(٦٣) عمر فاخوري ، أديب في السوق ، (بيروت ، 1944) ، ص ص . 58-59 .

الرمزي الأسطوري وحاوي
(في مسيرة الشعر العربي المعاصر)

[اعتمدتُ تقسيم هذه الدراسة إلى أجزاء ثلاثة أساسية . أوَّلُها يُحاول أن يُقَدِّمَ رؤية تحليلية لدور الرمزي/ الأسطوري في الفعل الشعري بصورة عامة . ثانيها يسعى إلى استعراض مُوجَز لِتَوَجُّه الشّعر العربي المعاصر نحو الرمزي/ الأسطوري ؛ كما أنّه يُحَاوِلُ أن يُلمَّ بصورة خاطفة ببعض أبرز نتائج هذا التوجّه لدى بعض أهم رموزه بين الشعراء . أمَّا الجزء الثالث فَيُرجى أن يكون مُحاولة لاستشفاف بعض جوانب الرمزي/ الأسطوري في الفعل الشعري عند خليل حاوي] .

I

إن تحقيق الاستمرار ، أو الوصول إلى الخلود أو بعضه ، هو من أبرز هواجس الإنسان الحياتية والحضارية . ومن هنا ، فالمرء يسعى أبداً لبلوغ هذا الهدف : إن كان عن طريق إنجاب الذرية ، أو إقامة النُّصُب واللوحات التذكارية ، أو الانتصارات العسكرية ، أو الاكتشافات العلمية ، أو المعتقدات الدينية والعقائد الفكرية ، أو من خلال العمل الفَنّي . والشعر، مثل سواه من الفنون التي نمارسها ونعيشها ، طالما يكشف عن هذا الهاجس ويعبِّر عنه . و « الفعل الشعري » ، بحد ذاته ، يُضحي في بعض معانيه محاولة من الإنسان ـ الشاعر لتخليد آنيَّة مُعَيَّنَةٍ من الزمن من خلال فَنِّية تصويرها وعبر توصليها إلى الآخر/ الجماعة . ومن أبرز « تقنيات » هذا « التخليد » هو أن يجعل الشاعر للدفق الوجداني الذي يُعايشه ويبغي توصيله امتداداً/ استمراراً في الماضي وطموحاً إلى المستقبل . إنّها « ضربة » العازف على الوتر : هذه « الضربة »

التي لا يمكن لها أن تُحْدِث النغم أو الرنَّة المطلوبة إلا إذا كان الوتر مشدوداً إلى قطبين . وفي حالة « الفعل الشعري » ، فالقطبان الأساسيان هما « الماضي » و « المستقبل » ؛ أما مُنْطلق « الضربة » فهو « الحالي » أو « الآني » .

الشاعر ، إذن ، ومن هذا التصوُّر بالذات ، لا يسعى فقط إلى الخلود في الآتي من الزمن ، إنَّه يَطْمَحُ أيضاً إلى ربط دفقهِ الوجداني بالماضي ، بالتراث : بالذاكرة الجمعية للقوم ؛ عساه يكون أكثر خلوداً وقدرة على التوصيل . ولعله من خلال هذا التصرف يسعى إلى تأكيد قوة حضوره ومحاولته قهر عذاب الفناء وألَم الغربة اللذين يُعايشهما كل إنسان . ومن هذا المنطلق ، يمكن للمرء أن يفهم كيف أن « الفعل الشعري » ، في بُعده الإنساني والحضاري الأسمى ، هو انطلاقٌ مباشر من التفاعل الذاتي للإنسان مع اللحظة الراهنة ، تلك اللحظة المتأتية من الإحساس بآنيَّة معينة من الزمن . وإذا ما كان هدف هذا التفاعل هو ربط « الآني » بـ « الأزلي » في سعي دؤوب للتجانس مع إيقاع الحياة المستمر والمتوجه بطموح إلى « الأبدي » ؛ فإنه يبدو من المقنع أن يرى المرء أن الأشكال والتراكيب الرمزية التي اخترعها الإنسان ، وإن كانت تبدو في حقيقة الأمر هادفة « للتوحيد بين الوجود المطلق والشعور »[1] ، فهي أيضاً وسيلة لتحقيق شيء من التوصيل للحالة الفنية .

هكذا يأخذ « الرمز » بعده الأساسي في « الفعل الشعري » ، ويُصبح أساساً لا غنى عنه في العملية الشعرية . إنه أبرز وأنضج وأقدر أسس عناصر إغنائها بالشعري . ومن هنا ، أيضاً ، يمكن للمرء فهم مقولة شيلر التي تُرَكِّزُ على أهمية « الرمز »، والتي تَعتبرُ أن كل ما في الشعر ليس سوى رمز للواقع[2] . « الفعل الشعري » ، إذن ، هو « فعل رمزي » يعتمد الإشارة الموحية ، المُشبَعة بالأبعاد والإيماءات ، ليُعَبِّر من خلالها عن معاناة الواقع الفردي/ الجماعي في سياق ربط « الآني » بـ « الأزلي » ووضعه ضمن طموح الحاضر المستمر إلى « الأبدي » . ولعل المرء ، ومن هذا المنطلق بالذات ، يستطيع إدراك أبعاد مقولة «تين» التي ترى أن العمل الفني هو أبداً علامة أو رمز لإنسانية أو قومية أو عصر[3] . « الرمز » ، بالتالي ، هو أداة اختصار وتكثيف وإيجاز ، وربما تطوير

لتصور معين . هو هذه الأداة الجمالية/ المضمونية التي تنقل الانفعال من سياق « الآني » الزائل بانتهاء لحظته إلى « القديم » الباقي بديمومة وجوده المتفاعل مع « المطلق الزمني » . إنه وسيلة الرحلة من لحظة محددة في الـزمن إلى رحاب الوجود الباقي ؛ وهو أيضاً تلك الوسيلة التي يسعى الفنان من خلالها إلى توصيل المعيوش الذاتي إلى المعيوش الجمعي . ولعل المـرء لا يُبالـغ إذا ما رأى في « الرمز » منهجاً يَتّبعه الإنسان للخلاص من تهديد الفناء إلى اطمئنان الديمومـة المتجذرة في الماضي ، والمُشْرئبَّة أبداً نحو الآتي . فـ « الرمز » ، وكمـا يقرر ديلثي (Dilthey) ، يصبح النموذج الأسمى أو المثـال ، كما أنـه يُضْحي دليلاً للرؤيا الفنيَّة يُغْنيها ويُساهم في توصيلها . وكمـا يرى ديلثي ، فـالمثاليـة الأبرز للفن تقع في العملية الرمزيـة القائمـة على نقل مـا هو داخلي بـواسطة مـا هو خارجي[٤] . ولعل في هذا ما يُفسِّر محاولة الشاعر للتخلص الدائم من محدودية المكتوب للوصول إلى رحابة المعيوش ؛ وذلك كي لا يعود عندها للمكتوب أن يكون حاجزاً أو عدواً لحيوية الفكرة . وهكذا ، فـ « الفعل الشعري» ، باعتماده « الرمز » ، يُصْبحُ نابضاً بقوة الحياة المستمرة والمتطورة دائماً . ولعل في هذه الرؤية لدور الرمز في الحياة الإنسـانية مـا يُوَضِّـحُ الرأي القـائل بـأن « الإنسان حيوان رامز »[٥] .

هناك من يرى ، أيضاً ، أن لغة الرمز الشعري تنقل الإنسان من الفيزيائي إلى النفسي والحيوي[٦] . فالرمز ينطلق من مقولة محسوسة معروفة ، أو توحي بأنها معروفة ، بما تكتنزه من مضامين واضحة أحياناً أو مبهمة في أحيان أخرى . فهو يضعُ الملموس الحسي في مستوى المعنوي والحيوي ؛ وبذا تبتعد المعرفة الإنسانية من حَيِّز الموضوعية/ العلميـة لتصل إلى آفـاق الذاتيـة/ الفنيّة . ومن هنا ، يمكن القول إن قمة الفعل الشعري الفنية ، في بعدها الإنساني الحيوي ، هي أبداً في ارتباط هذا الفعل بـ « الرمزية » . وكلما ازدادت درجـة الرمـزية ، كلما ازدادت وتعمقت درجة الفنيّة في العمل[٧] . فالرمز بُعْدٌ غني جـداً ، وهو يقول أشياء كثيرة تختلف باختلاف المتلقّي ، وطبعاً باختلاف معـارفه ومنـاحي ثقافته ومستوى طاقاته على التخيُّل وإغناء الرؤيا الفنية . وهكذا يتحـول العمل

بواسطة الرمز من التقرير المجرد إلى الفعل الموحي الذي يظل متفتحاً على الاحتمالات اللامتناهية ؛ كما إنه يظل قادراً على توفير نوعية معينة من التوصيل . وهكذا ، أيضاً ، يتحول الشاعر ، مع الرمز ، من إنسان يُقرِّر حقيقة إلى فنان يدعو الآخر ، المتلقي للعملية الفنية ، إلى حياة مختلفة . ولعل المرء يستطيع أن يُدْرِك من خلال هذا التصور ما يُذْكَرْ عن مقولة هانز ساكس (H.Sachs) التي ترى في القصيدة مجرد حلم يقظة اجتماعي[٨] . الإنسان غالباً ما يتعامل مع الواقع من خلال التقرير ؛ أمَّا الحلم ، فإنه مجال الرؤيا والانفتاح المستمر على الأبعاد الواعدة .

الرمز ، من هذا المنظار ، يخرج عن حدود الموضوعية واليقينية العلمية التي تكتنف الرمز العلمي . انه هنا الرمز الإستطيقي ؛ الرمز الذي ينبثق من ويعود إلى « انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية » ؛ هو الرمز الذي « ينكشف في مجالات الإبداع الفني »[٩] . إنه الرمز الشعري .

وما الأسطورة ، ضمن هذا التوجه ، إلا غنى رمزي . إنها تعتمد الرمز ، تنطلق منه ، تُثْري أبعاده ، تطَوِّرُ في رؤاه ، تتوسع ، وتصبح رمزاً مركباً/ « مشغولاً »[١٠] . وربما كانت الأسطورة فعلاً رمزياً مركباً فيه تفاعل مستمر لا ينتهي في توجه نحو الماضي أو الحاضر ؛ بينما الرمز بحد ذاته هو فعل بسيط غير مركب . كلاهما نوع من العلاقات الوجدانية المبتعدة عن « موضوعية » الموجود : المعرفة العلمية ، والمتوجهة أبداً نحو « ذاتية » الموجود : المعرفة الفنية . وربما كانت الأسطورة ، بحكم كونها رمزاً مُرَكَّباً/ مشغولاً أقدر على أن تكون مركباً أوسع لأكثر من فكرة وبعد ورؤيا . ومن هنا تأتي الأسطورة واعدة بغنى أقدر على شمول الرؤى المركّبة . هكذا يمكن للمرء أن يفهم قول فينيه (Vinet) الذي يرى فيه أن الأسطورة تقود إلى نقطة الاتصال بين الخَيِّر والجميل ، بين الواقع والمثالي[١١] . ويمكن للمرء بالتالي ، أن يقول إن الأسطورة تقود إلى الأرض الحقيقية للشعر . ولعل القول بأن الأسطورة قد انبثقت مُغَلَّفَةً بالدين ، كما أن الدين نشأ مُغَلَّفاً بطابع الأسطورة[١٢]، يَجِدُ مجالاً أَوسع لفهمه من خلال هذه الرؤية .

ويمكن النظر إلى الأسطورة ، في هذا السياق ، باعتبارها نوعين أساسيين : أحدهما يهتم بالقدسي ، وثانيهما يركز على الإنساني . ولعل الأسطورة القديمة / البدائية اهتمت بالرؤى القدسية : كان الأساس والتوجه فيها نحو الإلّه ودنيا الألوهة . إنها محاولة لتفسير العالم الإلّهي ، لاكتشافه وإدراكه ، واكتناه أبعاده . هي مسيرة نحو القوى الغيبية ، نحو المجهول المسيطر . أما الأسطورة المنبثقة عن العالم المتحضّر فلعلها أكثر اهتماماً بالإنسان . إنها في معظم توجُّهاتها محاولة لتفسير الإنسان ، لاكتشافه وإدراكه ، وطبعاً اكتناه أبعاده .

II

مع هذا الفهم لتنوع مسيرة الرمزي / الأسطوري يمكن للمرء أن ينظر إلى بعض نواحي الشعر العربي المعاصر الذي ، وضمن تطور الشعريّ فيه ، حاول في العقود القليلة الماضية أن يُرَكِّز على الرمز والأسطورة[١٣] ، وأن يعمل على استعمالهما مركباً أساسياً للوصول إلى الشعري حقاً. وهكذا برزت جماعة من الشعراء غرفت من الرموز والأساطير ، تحاول أن تقترب بواسطتهما من الإنساني والفنّي بشكل عام . حاولت هذه المجموعة ، وربما من خلال ثقافتها وطموحها ، وفي بيئة تسعى نحو « الإنساني » ، دون أن تُفْقِد « القدسي » أهميته ، أن تَنقل الشِّعْر العربي إلى مرحلة هي أعمق في الغِنىَ الشعري وأوسع في المضمون الإنساني ، وأعرق في المعرفة الفنيَّة ، وأقدر على ربط الآني بالأزلي والأبدي . ولعل طموح هذه المجموعة واعتمادها على الرمزي / الأسطوري يمكن أن يُفسَّر في توجهها العملي من خلال رأي كارل يونغ (C.Jung) الذي يعتقد بأن كثيراً من الخبرات التي وإن لم تحصل للفرد المعاصر فإنها قد حصلت لأسلافه . وهكذا ، وعبر امتداد التاريخ ، فإن هذه الخبرات تركت بصمات نفسية على تركيب الفرد الذهني الذي توارثه عن هؤلاء الأسلاف[١٤] . ومن الواضح في ذاكرة الجماعات ونفسياتها العامة ، أن بعض صور الموضوعات التراثية تبقى في المخيلة العامة للمجموعة ؛ وتبقى هذه الموضوعات محتفظة ببعض قيم جمالية معينة[١٥] . وهنا كانت محاولة هؤلاء الشعراء في الإستفادة من هذه الموضوعات : إن كان على مستوى البعد

المضموني أو على مستوى القيم الجمالية . وفي الواقع ، فإنه ، ومن خلال الطاقات الفنية الإبداعية للشاعر ، يستطيع هذا الأخير الإستفادة من المستويين المضموني والجمالي معاً ، وضمن وحدة عضوية لا انفصام لها في تحقيق هدفه الشعري وتوصيله .

الأسطورة ، إذن وكما يقول عز الدين إسماعيل ، ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان[١٦] . ومن هنا ، يمكن للمرء أن يحكم بصوابية تَوَجُّه جيل من الشعراء العرب المعاصرين إلى الأسطورة . فالمجتمع العربي ما زال منغمساً في القدسي ربما قدر انغماسه في الإنساني . والمنطق العلمي في هذا المجتمع ما زال بحاجة إلى قطرات من « قنديل أم هاشم »[١٧] يتآخى وإياها ليحقق بعض الطموحات المعقودة عليه . وإذا ما تذكر المرء أن الحضارة لم تظهر إلا بالأمس القريب ، بعد ماضٍ في البدائية لا يمكن تحديد مداه[١٨] ؛ فإنه يكون صحيحاً جداً ، وفي هذه البيئة بالذات ، القول « بأن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر »[١٩] .

فمن خلال محاولة الشعر العربي المعاصر الابتعاد عن الذاتية الفردية ، تلك التي تعوَّد عليها رُوّادُ التوجه الرومنطيقي العرب ، ومن خلال سعيه للتعبير عن موضوعات الحضارة الإنسانية ، وتوقه إلى الكشف والرؤيا اللذين يُنيرَانِ حقائق الحياة والوجود ؛ بات طموح الشاعر العربي المعاصر أن يعود إلى « الدور الذي كان له في بداية الحضارة الإنسانية حين كان نبياً وكاهناً وساحراً وقائداً سياسياً واجتماعياً »[٢٠] . ويبدو من تفحص لنتاج هذه المجموعة من الشعراء مثل بدر شاكر السياب وخليل حاوي وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ويوسف الخال وأدونيس ، إنها توجهت نحو الرموز الأسطورية ، أكثر مما ركزت على الأسطورة بحد ذاتها ، أو على الرمز متفرداً ، في سبيل تحقيق الفعل الشعري[٢١] . وأبرز هذه الرموز الأسطورية ، كما يذكر عز الدين إسماعيل ، هي شخوص مستمدة من التراث المحلي مثل عشتروت وأيوب والسندباد ، أو هي مستخرجة من التراث الإنساني المنطلق من الحضارة الغربية

مثل سيزيف وهرقل وسقراط ، إلى جانب بعض الرموز الأسطورية من الشخوص الأسطوريين الأفريقيين[٢٢] .

في خضم هـذا الغرف الشَّبِق من بحـر الرمـزي/ الأسطوري في الشعـر العربي المعاصر ، لم تكن القدرة واحدة أو الغاية واحدة ؛ وكـذلك النتـائج . فقـد اختلفت الأحوال من شـاعر إلى آخـر ، ومن مـرحلة إلى أخـرى ، بحكم عوامل متعددة لعل من أبرزها الشخصية والثقافـة ، والبيئة والتقنية الفنية وكذلك المرحلة التاريخية . فقد نشأ ، على سبيل المثال ، لدى السيَّـاب في « أنشودة المطر » وأدونيس في بكورة شعره ، كما يقول منير العكش ، « عشقٌ مفرط للرمز والأسطورة والمونولوج (النجوى) »[٢٣] .

وقد اعتبر بعض النقاد « أن هذا « التلفيق » بين الأشكال والموضوعات قد حقق الحرية المفـرطة التي يـطمح إليهـا الشعر بعيـداً عن (باستيـل) اللغة ، وتقريباً بين الجوانية والبرانية » ؛ غير أن هذا الاعتقاد قد رُدَّ عليه بأنـه « زاد من تعقيد الأداء ، وبعده عن الداخل ، وحَوَّل الشعر إلى إنشـاء خيالي لا يستـطيع المتلقي أن يلحق بـه إلا بمعجم مُفَصَّل لأسـاطيـر العـالم »[٢٤] . والسيَّـاب ، بصورة خاصة ، كما يذكر محمد مبارك ، كان حريصاً بشكل أساسي على « أن يتميّز عمن حوله بما يدلّ به من ثقافة أجنبية واطِّلاع لا يملكه سواه »[٢٥] . وإن كان السيَّاب قد استطاع في بعض مراحل إنتاجه التالية أن يصل إلى تطويـر في استعماله للرمزي/ الأسطوري . فبعد مرحلة جمع الرمزي/ الأسطوري ، لعبة فسيفساء يُزيِّن بها « الفعل الشعري » ويتميز من خـلالها بسمعـة الغنى الثقافي المتفرد ، توصَّل السيَّاب إلى مرحلة « التمثيل والخلق وكأن ما تراكم لديـه من موجود المرحلة الأولى جعل الانتقال إلى مرحلة نوعية جديدة ضرورة ليس له إلا أن يتمثلها »[٢٦] . غير أنه ، وربما بسبب ظروفه الحياتية والنفسيـة الخاصـة ، اضطر إلى نسيان « رسـالته الفنيـة » الأمر الـذي « آب به إلى تشبثـات المرحلة الأولى من حياته حيث غلبة النازع السلوكي والرؤيا الشكلية للأسطورة »[٢٧] . أمَّا مع البيَّاتي ، فلعل الرمزي/ الأسطوري أضحى نوعاً من التماثـل . إنه وكما يبدو ، ذلك الرابط الذي يجمع بين ثالوث : الشاعر ـ المعاناة ـ التاريـخ . هو

عملية إسقاط تتوسل الماضي الجمعي لتربطه بالمعاناة الفردية . وهكذا بات « الحلّاج »[٢٨] ، على سبيل المثال ، « هو البيّاتي نفسه » ، وأضحى الرمزي/ الأسطوري ، ههنا ، نافذةً يطل منها الشاعر لا ليروي مأساة الحلّاج ، « بل ليروي مأساة البيّاتي . . . ومأساة الشعوب العربية »[٢٩] . ويمكن القول ، في هذا المجال ، أن الرمزي/ الأسطوري بات وسيلة تربط الآنّي بالأزلي .

أما الشعر الحضاري ، والذي كان من الهواجس الأولى التي دعت شعراء هذا الجيل إلى تلمس الرمزي/ الأسطوري وسيلة لتحقيقه ، فهو ليس مجرد استخدام بسيط لهذه العناصر ، إنه ، وكما سبقت الإشارة ، « موقف يصهر الفكر الواعي والرؤيا المستقبلية والاستيعاب النقدي للماضي »[٣٠] . ومن هنا يترتب على الشاعر المعاصر « أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز ، لأنه إذا استخدم الرمز منفصلاً عن السياق ، كان ذلك نوعاً من الرمز الرياضي أو اللغوي »[٣١] . ولعل باستطاعة المرء ، ومن هذه المنطلقات بالذات ، أن يتفكر في شعر خليل حاوي ومعايشته للرمزي/ الأسطوري .

III

هناك من يرى في تجربة خليل حاوي أن الشاعر « عانى المسألة الحضارية معاناة شخصية ويوميّة . . . فاتّحد لديه العام والخاص في تجربة شعريّة عبَّرت عن ذاتها بالرمز والنموذج الأصلي »[٣٢] . لقد تَطَوَّرت المسألة ، إذن ، من حكاية عقدة مُعيَّنة في المخزون الثقافي ، أو عملية التداعي مع الرمزي/ الأسطوري ، أو التماثل معه ، أو اعتماده قناعاً فنياً لرواية معاصرة ، إلى قضية وجود أساسي . هو حضور لا وجود إلا من خلاله ، ولا تَحَقُّق للفعل الشعري برؤياه إلا فيه . ولعله من المستحسن ، قبل البدء باستعراض الرمزي/ الأسطوري في شعر حاوي ، أن يُرَكِّزَ المرءُ على بعض المنطلقات الأساسِيَّة في فَهم تجربة هذا الشّاعر .

خليل حاوي رأى أن مهمة الشاعر العربي الحديث تكمن في قدرة هذا الشاعر على أن « ينفذ بحدسه وتجربته إلى أعماق قضايا العصر »[٣٣] . وهذه المهمة أو المحاولة هي ، كما يرى حاوي نفسه ، « محاولة عسيرة تقتضي القدرة الفائقة على معاناة الحياة بقدر ما تقتضي القدرة على التعبير عن تلك

المعاناة »[٣٤] . فالقضية لديه لا تنحصر في المعاناة أو التجربة، بل إنها تمتد إلى موضوع التعبير عن المعاناة ؛ هذا التعبير الذي يهدف إلى توصيل المعاناة/ الرؤيا إلى المتلقي . وحاوي نفسه اعتبر أن « مهمة التوصيل » تلي مهمة أصالة التجربة في الأهمية[٣٥] . وهو كذلك ، ومن جهة ثانية ، رأى في الرمز أساسية نوعية في البناء الشعري : « فهو صورة كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها دون أن تبرز معالمها واضحة سافرة »[٣٦] . ولا يكتفي حاوي بهذا القدر من التنظير للفعل الشعري من خلال الرمز ، بل هو يعطي للرمز صفة خاصة . الرمز عنده لا ينهض « بهذه المهمة الكبرى ما لم يكن أسطورة تراثية شعبية قائمة في ضمير الأمة »[٣٧] .

ولعل حاوي انطلق في هذه الرؤيا لدور الفعل الشعري العربي ولأهمية الرمزي/ الأسطوري فيه من ثقافته الواسعة والغنية التي قبسها من تعمقه في الحضارتين العربية والغربية ، ومن قراءاته الكثيرة المتنوعة ، وإحساسه المرهف ، وحدسه العميق . غير أنه من الملفت للنظر أن مجمل هذه الرؤيا عند حاوي ، أو الخطوط الأساسية فيها ، تتشابه إلى حد كبير مع رأي لـ أنطون سعادة في ما يسميه الأخير « بأدب الحياة » ويُعَبِّر سعادة عن هذا « الأدب » بقوله : « الأدب الذي يفهم حياتنا ويرافقنا في تطورنا ويُعَبِّر عن مثلنا العليا وأمانينا المستخرجة من طبيعة شعبنا ومزاجه وتاريخه وكيانه النفسي ومقومات حياته »[٣٨] . ففي هذا التوجه ما يستدعي إلى الذهن مفهوم حاوي ، السابق ذكره ، للرمز والأسطورة في الفعل الشعري . فالتقارب واضح بين أدب يعتمد مثلاً عليا مستخرجة من أماني الشعب وتاريخه ومزاجه النفسي ومقومات حياته وبين الرمزي/ الأسطوري المنبثق من ضمير الأمة والمعبِّر عن طموحاتها ! وعلى أية حال ، فسعادة هو مؤسس « الحزب السوري القومي الاجتماعي » ، أما حاوي فقد انتسب إلى الحزب منذ أوائل تأسيسه سنة ١٩٣٣ وهو في الخامسة عشرة من عمره ؛ وكان ، عهد ذاك ، متحمساً لرئيسه أنطون سعادة ابن بلدته الشوير . وإن كان حاوي قد انفصل عن هذا الحزب بعد إعدام سعادة وما عقب ذلك من نشوب خلاف فكري بينه وبين بعض أركان الحزب[٣٩] ؛ فإنه من غير

المستبعـد ، إطلاقـاً ، أن يكون قـد اكتنز في لا وعيـه أو وعيـه الثقـافي بعض المقولات الأساسية من فكر سعادة . ومن هنا ، يكون من الجائز أن يربط المرء بين بعض آراء سعادة في الأدب وبعض الأبعاد التنظيرية والتطبيقيـة التي سعى حاوي من خلالها ليحقق وجوده الشعري . ولعل ممـا يساعـد على تأكيـد هذا التوجه في ربط تأثّر حـاوي ببعض آراء سعادة ، أن حـاوي يناقش سنـة ١٩٧٣ تجـربة سعيـد عقل في « بنت يفتـاح » ، خـاصـة من جهـة مفهـوم الأسـطورة واستخدامها في الشعر ، بمنطق وتحليل يُذَكِّران كثيراً ، إن لم يتشابها في كثير من جوانبهما ، مع ما قدَّمه سعادة من تحليل لـ « بنت يفتاح » قبل ذلك بحوالي ثلاثين سنة[٤٠] .

أياً تكن الأمور ، فلعل المرء لا يبالغ على الاطلاق إذا ما قال إن الرمزي / الأسطوري يُشَكِّلُ الماء والدقيق في عجينة خليل حاوي الشعرية . فهذا الشاعر العربي الذي رأى في الشعر فعلاً فنياً حضارياً هادفاً لا يمكن له أن يُعَبِّر عن نفسه إلا من خلال الرمزي/ الأسطوري ، سعى دائماً ليحقق هذه الرؤية . ومن هنا ، فإن الباحث يجد الرمزي/ الأسطوري في كـل شعر حـاوي ، في كل دواوينـه وقصائده الطويلة منها أو القصيرة ، وفي أجزاء كل قصيدة . فالنهر ، الـرماد ، الناي ، الريـح ، البيادر ، الجـوع ، الرعـد والجحيم[٤١] ؛ وكذلـك البحّار ، الـدرويش ، جـوف الحـوت ، سـدوم ، الجلجلة ، الجسـر ، البصـارة ، السندباد ، الكهف ، الجنيـة ، رسالـة الغفران ، صـالح ، ثمـود ، الجنوب ، المصـطفى وشجرة الـدر[٤٢] ، كل هـذه عوالم متشـابكة متـرابطة متفـاعلة من الرمزي/ الأسطوري . أكثر من هذا ، فإن حاوي نفسه قد تحوَّل في سيرته كلها رمزاً/ أسطورة . لهذا كله ، فإن ملاحقة كـل الرمـزي/ الأسطوري في الفعـل الشعري لخليل حاوي تحتاج ليس إلى دراسة واحدة ، أو إلى جهد فرد بل إلى أكثر . إنَّه عملٌ يَتَطلَّبُ دراسات كثيرة ، مُتعـددة الجوانب ، مُتنوعة المنـاحي والـرؤى ، تتعاون فيهـا المناهـج الدراسيـة والتحليلية المختلفـة ، ويتناغم من خلالها الباحثون المتخصصـون لاستكشاف آفـاق الفن الرسـالي (أو الرسـولي ـ بالمعنى الشعري) في شاعرية حاوي . ومن هنا ، فإن الطموح الحالي هو أن

تكتفي هذه الدراسة بإضاءة بعض جوانب لنماذج من الرمزي/ الأسطوري في شعر خليل حاوي ، والتي قلما ناقشها الباحثون ؛ لعل في هذه المحاولة للإضاءة ما يُكَوِّن دعوة للآخرين ، للمشاركة في هذا الجهد !

« في جوف الحوت » هو النشيد أو القصيدة الثامنة من « نهر الرماد » ، ديوان حاوي الأوَّل الذي كتبه ما بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٧ ؛ تلك المرحلة الغنيَّة من تجربته الحضارية بين بيروت وكيمبريدج ، بكل ما تعنيه هاتان المدينتان من رموز ثقافية وحضارية وأبعاد إنسانية وغنى فكري ومادي . « في جوف الحوت » ارتباط مباشر بذلك النبي / المُفكر / المُصْلح / القائد / الشاعر الذي كاد اليأس من النجاح أن يقتله ، فكانت له استراحة في جوف حوت عظيم يتأمَّل ويتفكَّر . إنها أشياء من حكاية النبي يونس (يونان) الذي كفر ، أو كاد ، برسالته التي أُلقيت على عاتقه وحمل أمانة توصيلها . أمَّا حاوي ، فقَدَّمَ هذا النشيد/ القصيدة بعد أن طَوَّف مع « البحار والدرويش »(٤٣) بحثاً عبر حضارات العالم والذات ومواجهة للفشل والموت ، وبعد معاناة أوجاع الخيبة والوصول إلى الكفر بكل شيء في « ليالي بيروت »(٤٤) ، وبعد أن وصل إلى ما يُشْبِهُ رفض استمرار الحياة في « دعوى قديمة »(٤٥) ، ورفض الماضي في « نعش السكارى »(٤٦) ، وبعدما رمى بالمعرفة المتوارثة في « جحيم بارد »(٤٧) ؛ أصَرَّ على مفارقة كل ما هو واقع في « بلا عنوان »(٤٨) ، لينطلق نحو الجديد من مغامرته الحضارية في « الجروح السدود »(٤٩) ، أحسَّ بأن هذه الانطلاقة تحتاج لبعض تَمَهُّل ، لشيء من التروي . فلا بد عنده ، عهد ذاك ، من اكتشاف يقين يوصّله إلى مرحلة البناء الصامد . وهكذا تأتي « في جوف الحوت » ارتباطاً عضوياً أساسياً في تطوُّر تجربة الشاعر وفي بنية « نهر الرماد » بكليتها . كما أنها تأتي لتكون بعداً رمزياً أسطورياً ارتبط فيه الآنيّ بالأزلي والأبدي معاً . فقارىء حاوي لا يشعر بغربة ههنا . إنَّهُ يفهم كل الحكاية ، ويعيش في ملامح الأجواء التي يبغيها حاوي مع اسم النشيد/ القصيدة . حكاية يونس (يونان) والحوت معروفة لدى كل الناس ، وعلى كل مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والبيئية ويبقى دور المتلقي ، كي يتجاوب مع الرمزي/

الأسطوري ، وِفْقَ الطاقات التي يحتملها هو ويقدر عليها . حاوي قدَّم « المفتاح » ودعا إلى دخول « القلعة » المتعددة الحجرات والقاعات والممرات . جاء دور المتلقي ، ليتفاعل مع « المكتوب » ولينتج عنّ هذا « التفاعل » الفعل الشعري الأساسي : « المعيوش » . مع « في جوف الحوت » يبدو واضحاً جو التساؤل/ التفكُّر والقدرة على اكتشاف الواقع بكل أبعاده . التساؤلات تبدو في أكثر من مكان ، ومع أكثر من كلمة وصورة من النشيد / القصيدة مثل :

« وَمَتى يُمْهِلُنا الجلَّادُ والسَوطُ المُدَمَّى ؟ »

« وَمَتَى يَخْجَلُ مصباحُ الخفير ؟ »

« وَمَتَى يُحْتَضَرُ الضوءُ المقيت ؟ »

« أَتُراهُ كانَ لي دُنيا سواها ؟ »

« أَتُراهُ كانَ لي يومٌ مُعَافَى ؟ »

أمَّا اكتشاف الواقع ، فيأتي واضحاً : يَذْبَحُ من الوريد إلى الوريد في جو صوفي يبتعد فيه الفكر عن الحس ليكتشف موقع المادي من حياة يُمكن لها في نهاية الأمر أن تَثُورَ من جديد :

« كُلُّ ما أَعْرفهُ أَنِّي أموتْ
مُضْغَةً تَافِهَةً في جَوْفِ حُوت » .

أوليس في هذا الفعل الشعري ما يُوَثِّقُ الرابط الأساسي بين حاوي / الشاعر المجهد من تعب البحث الحضاري الذي كاد أن يصل معه إلى ظلام الكفر في سديم عجيب ، وبين النبي يونان يقول للرب :

« لأنك طرحتني في العمق في قلب البحار فأحاط بي نهر . حازت فوقي جميع تياراتك ولججك . فقلت قد طردت من أمام عينيك »(٥٠) .

أو ، ألا تُشْبِهُ هذه المعاناة المتشبثة ، مع حاوي ، باكتشاف الواقع

السيِّىء ، بالاعتراف به ، بالغوص في تقريريته وجحيمه ، والتساؤل عن مدى سيطرة هذا الواقع ومدى قدرة هذا المُعَاني له على الخلاص منه ، بحكاية يونس كما يرويها النص القرآني :

﴿ إنَّ يونس لَمِنَ المُرسَلين . إذْ أَبَقَ إلى الفُلكِ المَشحون . فَسَاهَم فكانَ مِنَ المُدْحَضين . فالتَقَمَهُ الحوت وهو مُليم ﴾(٥١) .

وفي جوف الحوت عاود يونس النبي التفكر بحسرة ويأس :

﴿ إذ نَادَى رَبَّه وَهُوَ مَكْظُوم ﴾(٥٢) .

وهكذا استطاع حاوي أن يُوَحِّد الآني بالأزلي ، بالثقافة الجمعية للأمة ، لينطلق من هذا كله ، في تفجر عاصف عبر الفعل الشعري محاولاً استكشاف آفاق الآني/ الأبدي ! إن الرمزي/ الأسطوري المتمثل في « في جوف الحوت » ، الذي استمده حاوي منطلقاً من التراث الجمعي للمُخَاطَب ، لم يكن بهدف إظهار غنى ثقافي معين أحبَّ الشاعر أن يُباهي به معاصريه . فالمادة التراثية في « في جوف الحوت » معروفة ومفهومة ، على مستويات متعددة ، من قبل كلّ الناس : من الأمّي الساذج إلى المثقف صاحب المعارف المتشعبة والموسوعية ، إلى الممعن في الرؤى الفلسفية والصوفية . ولم يكتف حاوي بعملية إسقاط يمارس من خلالها تَمَثُّلَ نفسه في شخصية النبي يونان يونس . لقد انطلق من مبدأ معاناة القائد الخائب المفجوع في يونان (يونس) ليَعْبُر ذاته ويبلغ من خلال هذا العبور إلى المتلقّي المتفاعل مع النص الشعري . فلم يعد الرمزي/ الأسطوري ههنا علامة معينة للدلالة على عقيدة أو أفكار محددة . الرمزي/ الأسطوري أصبح ساحة واسعة هي الأقدر على احتواء الرؤيا والانطلاق بها . وكأن حاوي في هذا الاستعمال للرمزي/ الأسطوري استطاع تأكيد قدرته الفنية وعمق الحدس لديه بتحويل العلامة إلى رمز يتجاوز مادته المباشرة ليصل إلى مستوى المعاناة الشاملة . وكأن كلام عز الدين إسماعيل عن كيفية النظر إلى الرمز في الشعر تأتي لتأكيد خطة حاوي ومنهجه . وفي هذا الصدد يقول إسماعيل إن « النظر إلى الرمز في الشعر بوصفه مقابلاً

لعقيدة أو لأفكار بعينها يخطىء معنى الرمز الفني ورمزية الشعر أجمالاً »[٥٣] .
من هنا ، فقارىء حاوي لا يمكنه الاكتفاء بمجرد القراءة ؛ فمن خلال وجود الرمزي/ الأسطوري يجد ذاته وقد انغمست في لجّة الصراع ، وأصبح هو نفسه النبيّ القائد المفجوع برسالته وأناسه . إضافة إلى هذا ، فعمق التفاعل الشعري الذي تؤمّنه قراءة النشيد/ القصيدة يحضّ القارىء على متابعة المغامرة/ القراءة مع حاوي . يتحول المكتوب من جموده إلى فعالية المعيوش . عذاب حاوي لا يعود تقريراً عن عذاب ؛ يُصبح رحلة يشارك فيها المتلقي عناء التجربة ، ويجد نفسه أمام دعوة متابعة التفاعل . هكذا يتمكن حاوي من الدعوة إلى الآتي ، لا من خلال خصوصيّة هذا الآتي المتوقّعة ، بل من خلال وجوده المطلق . فهل يمكن أن يظل حاوي وقارىء شعره « مضغة تافهة في جوف حوت » ؟ هكذا يبدأ التحدي من جديد . وسر الحياة إنها دائماً تحدٍّ كبير للموت . إنها التحدي الأشمل للتفاهة والضحالة والفناء . هي دعوة مستمرة للمجد . وبالتالي ، فلا بدّ للمتفاعل مع نص حاوي من أن يقبل التحدي ، كما قبله الشاعر نفسه ، ويتابع معه السفر في الوجود الحضاري .

« جنّية الشاطىء » هو عنوان القصيدة الثانية من مجموعة « بيادر الجوع » التي نُظِمَت ما بين ١٩٦١ و ١٩٦٤ . في هذه المجموعة يتابع حاوي رحلته مع الرؤيا الحضارية ، ويُعاني في الكهف[٥٤] تحرق الأمل وتجمده ليصل مع « جنية الشاطىء » إلى معاناة جديدة . ومن الملاحظ إن « جنية الشاطىء » هي من القصائد القلائل في مجموعات حاوي التي يُمَهِّد فيها الشاعر لقصيدته بمقدمة موجزة تشرح أشياء من أبعادها أو توضح بعض الرمزي/ الأسطوري الذي فيها[٥٥] . ولعل في هذه الممارسة من قبل حاوي ما قد يدعو بعض دارسيه إلى التساؤل عن مدى انسجام هذه المقدمات للقصائد مع مقولته التي ترى ضرورة أن يكون الرمز منبثقاً من ضمير الأمة ومن ثقافتها وتراثها ، كما سبقت الإشارة آنفاً . فإن كان الرمزي/ الأسطوري مزروعاً في تاريخ الأمة وفي وعيها أو لا وعيها الثقافي ، فالقارىء ليس في حاجة بالتالي لمن يدله على هذا الرمز أو يشرح له بعض أبعاده . ومن هنا ، فما معنى ، أو ما جدوى تقديمه

والتمهيد له قبل معايشته في القصيدة ؟ ألا يُعْتَبَرُ مجرد التقديم أو التمهيد شكّاً أساسياً في قدرة القارىء على التعرف على الرمزي/ الأسطوري والتناغم معه ؟ ألا يُعْتَبَرُ توجيه القارىء ، بهذا الأسلوب افتئاتاً على قيم الرمزي/ الأسطوري في الفعل الشعري كما كان يتوسّمه حاوي ؟ لكن ، على الباحث ألّا ينسى أن حاوي كان بين الرعيل الأوّل من الشعراء العرب المعاصرين الذين استخدموا الرمزي/ الأسطوري ؛ وربما كان بين قلة حاولت التعامل مع الرمزي/ الأسطوري للوصول إلى أعماق المعاناة الإنسانية الحضارية . ولعله ، بالتالي ، ومن خلال تلك المقدمات وإن قلَّ عددها ، كان يسعى ، بانفعال الرائد ، إلى الإعلان عن تَوَجُّه تجربته مع الرمزي/ الأسطوري مُحَدِّداً الأعماق التي يبغي الوصول إليها . من جهة ثانية ، فحاوي ، عهد ذاك ، كان يخاطب جمهوراً قد تحتاج بعض جماعات منه إلى إضاءات معينة تُيَسِّرُ لها التفاعل مع هذا الجهد الشعري « الجديد » .

على أية حال ، « جنيَّة الشاطىء » تأتي متناسبة في مرحلة كتابتها مع تجربة خليل آنذاك حيث كان قد رجع حديثاً من كيمبريدج ، يحمل بيد شهادة الدكتوراه تدعوه ليكون من بين أفراد الهيئة التعليمية في الجامعة الأميركية في بيروت ، وباليد الأخرى الألَقَ العابق بالشاعر الذي انتشرت قصائده في العالم العربي وتبوأ مكانة بارزة في دنيا الشعر العربي المعاصر . وبين هاتين اليدين تبرز نفسية حاوي وشخصيته المتأججة بنيران النبوة والرسالة والرغبة في الفعل الحضاري والتغيير . في هذه الأجواء يُصْدَمُ خليل بالواقع المترسخ في نفوس الناس وفي تضاريس عقولهم ! وكأن بالصدمة نيران تفجع خليل العائد جذلاً طرباً لِيُبَلِّغ « رسالته » ويمارس « رؤاه » . ولعلّ المرء يمكنه ، من ههنا ، رؤية الرابط الأساسي بين خليل وجنيَّة الشاطىء : تلك الغجرية التي رأى فيها الشاعر « خير رمز للحيوية المندفعة ، ولشجرة الحياة : تفاحة الوعر الخصيب ، ولقدرة الإنسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة : وعول الجبل وخيول البحر »[٥٦] . والغجرية المنطلقة من الحرية والحيوية تُصْدَمُ بالمدينة . يعصى على حيويتها وانطلاقها وبراءتها فهم « الشريعة » . ويأتي

الكاهن ، « رمز الذات والحضارة معاً في حال الاحتقان الذي يحوِّل الحيوية إلى كبريت ونار مجرمة »(٥٧) ، ليرجم الغجرية . يُبْعِدها عن انطلاقة الشاطىء ورحابته . يحبسها في قفص المدينة ورعبه . وتبدأ مع هذا الفعل معاناة جديدة للغجرية : جنون تربض فيه « براءة موجعة »(٥٨) .

يأتي الرمزي / الأسطوري مع الغجرية بعيداً ، هذه المرة ، عن الجو الديني . إنّه ينطلق من مفاهيم أو دلالات حضارية أو اجتماعية . الغجرية هي دائماً تلك الإنسانة المنطلقة بحيوية ، لا قيد يحدها ، لا وازع يردها ؛ لعلّها الفطرة ، الطيبة ، الإحساس المتفاعل ؛ ولعلّها أيضاً غريزة الحياة وحدس الشاعر . ومن هنا يبدأ الربط بينها وبين حاوي الذي كان في كثير من نواحي شخصيته ذلك « الغجري » الممتلىء بالحيوية المنطلقة من أريج عطر بَرّي(٥٩) . حاوي كان غجرياً في حرية الرؤيا وعنف الدفق الحياتي . كان البري البريء ؛ وكثرة ممن عايشوه عن قرب لحظوا فيه هذا العنصر الفريد في شخصيته . ومن هنا ، يأتي هذا الترابط والتفاعل المعمق بين شخصية الغجرية وشخصية حاوي بالذات ؛ وبالتحديد حاوي القادم من كيمبريدج بألق الثقافة الغربية وبُعْدِها الحضاري الفكري ، والعائد إلى دنياه في لبنان والعالم العربي بعمق الرؤيا وتفهّم الموروث والرغبة في التطوير المبني على المعاناة المخلصة . إنه الشاعر / الرسول الآتي بفطرة الرسالة ، المنصهر بنيران صدق الهدف ، المتعمد بماء الرؤيا والحدس :

« هَلْ كنتُ غيرَ صبيةٍ سمراءَ
في خيمِ الغجرْ ،
خيمٌ بِلا أرضٍ وأوتادٍ وأمتعة تُعيقْ »(٦٠) .

فماذا يحدث ؟ يواجه خليل ، والشاعر فيه بالتحديد ، سدود الجهل وعوائق الجمود ، وأصفاد اللامبالاة ، وسلاسل الخوف تربط كل الناس : تُقَيِّدُ الحركة ، وتقتل الشعري فيهم وربما فيه . كان ذلك في المدينة . ولعلَّ بيروت كانت أكثر من سواها مدينة التجربة المباشرة عند خليل . لكن ، لا بدَّ للمعطاء

من أن يكون كريماً . هكذا يمضي الشاعر في بذله . يغوص في ذاته . يعطي العالم أجمل وأغنى ما عنده . هو الغجرية ، إذن ، التي ما أعطت المدينة إلاّ أعياداً وخمراً :

« هل كنتُ في ليلِ المدينة
غير أعياد البيادرِ في الحصاد
تُفّاحة الوعر الخصيب ، وهبتُ
مِن جسدي ، دمي ،
خمراً وزاد »(٦١) .

وتأتي الفجيعة المُرَّة . هذا العطاء الصادر عن حيوية الموجود ، عن طبيعته وطيبته وصدقه ، هذا البذل النابع من قلب الشاعر والإنسان في خليل يضحي جريمةً . تهمةً . ولا بدَّ من محاكمة ؛ ولا بدّ بعدها من عقاب . وتكون الفاجعة : العاطي يصبح ملعوناً . الغجرية في براءتها وفطرتها تضحي مرذولة ، ملفوفة بصيت الدمار ، يحكم عليها المؤذي اللئيم بالنبذ واللّعنة :

« دَمَغَتْ جَبيني لَعْنةٌ حمراء »(٦٢) .

وتعود الغجرية إلى الظلام ، إلى عتمة الوحدة ، إلى جوف الذات تختبىء بمفردها . وهناك ، هناك فقط ، يَنْحَلُّ عنها سحر المدينة ؛ وترجع ، في تلك الوضعية فقط ، « تفاحة الوعر الخصيب » .

من هنا ارتبطت مأساة خليل بفاجعة الغجرية . ومن مأساة خليل انطلقت مهزلة جهد كل قائد / منير / مهدي يسعى إلى زرع النور . يُصْدَم . يُلْعَن . يُنْبَذ . ولا يبقى له إلاّ ذاته فقط يلجأ إليها . وعندها : إمَّا الجنون ، إمَّا الموت ، إمَّا متابعة العضّ على الإصبع النازف أبداً من دم الفجيعة . الرمزي / الأسطوري ، ههنا ، يتفلّت من حكاية الغجرية التقليدية التي لا تفهمها المدينة فتظلمها وتلعنها ، وتصبح تلك البريئة أداة تخويف للأطفال والتهويل عليهم . الرمزي / الأسطوري ، ههنا ، ينطلق من الشاعر ومجتمعه معاً . يواجه المجتمع والشاعر في آن . يصفعُ الاثنين ، ويبقى دويُّه يجول في أرجاء الكون

من خلال فعله الشعري . حاوي ، ههنا ، لم يُجَسِّد مأساة البريء المظلوم ، لم يتماثل معه ليحكي عن معاناته هو ؛ ولكنه استطاع ، عبر كل هذا ، أن يُقَدِّمَ التفاعل الأبدي الذي سيبقى يُحِسُّهُ كل مجتمع وكل صاحب رؤيا في مجتمع صُمَّت آذانه وجال العمى في رحاب عينيه . إنه حتماً ذلك الرمزي / الأسطوري الذي يأتي توحيداً بين الوجود والمطلق والشعور ، ثم يتحقق توصيلاً بين « المكتوب » والقارىء ليتناثر بذوراً معطاءة في حقل « المعيوش » الأبدي . وحاوي كما كان عميقاً في انتقاء الرمزي / الأسطوري في « جنِّيَّة الشاطىء » ، كان ، أيضاً ، عميقاً في فعله الشعري من خلال هذا الرمز .

الرمزي/ الأسطوري الآخر في سياق هذه الجولة مع الفعل الشعري عند خليل حاوي هو « أم المصطفى » . وهي عنوان إحدى قصائد مجموعة « من جحيم الكوميديا » التي نشرها حاوي عام ١٩٧٩ . هذه القصيدة ، إذن ، هي من منشورات المرحلة الأخيرة من حاوي ، وتاريخ نشرها يسبق تاريخ قرار حاوي بالرحيل عن هذا العالم بسنوات قليلة فقط . والملاحظ في أعمال هذه المجموعة أنها تقوم على القصائد ، إن لم نقل المقطعات ، القصيرة أو الصغيرة إذا ما قارنها المرء بما يجده في المجموعات السابقة . ويبدو أن حاوي ، في هذه المرحلة ، قد وجد في النفثات الشعرية القصيرة المكثَّفة سبيلاً للتعبير ارتاح إليه ، وأياً تكن أسباب اعتماده هذا النهج في الفعل الشعري ، فالمهم أن الدارس لشعره يجد نفسه أمام الرمزي/ الأسطوري ماثلاً من جديد أمام عينيه . والملاحظ ، ههنا ، أن الرمزي/ الأسطوري قد دخل إليه تنويع أساسي لم يكن بهذا البروز أو الوضوح في أعمال المراحل السابقة . لم يعد مرتكزاً بشكل أساسي على دلالات الرمز أو الأسطورة القديمين/ البدائيين إن جاز التعبير . أضحى معاصراً بعض نتاج الحضارة والمدنية المعيوشة ، إن جاز التعبير أيضاً . والدارس للمفاصل الأساسية في شعر حاوي ، ههنا ، يلحظ بجلاء أن « قطار المحطة » ، أو « في الجنوب » ، أو « أرض الوطن » ، أو « العكّاز المُعَلَّق »(٦٣) تختلف مناخياً ، وإن لم تختلف في الفعل الشعري ، عن أجواء « الدرويش » ، أو « الجلجلة » ، أو « صالح » أو « ثمود » أو « جوف

الحوت »[٦٤] ، على سبيل المثال . صحيح أن هذه المجموعة فيها الرمزي/ الأسطوري القديم/ البدائي مثل « سدوم » و« بابل » ، لكن العنصر الطاغي هو الرمزي/ الأسطوري « الجديد » ، وليد الحضارة المعاصرة . ولعل حاوي ، من خلال هذا الفعل ، كان يُعَبِّرُ عن رغبة أساسية في معالجة للواقع المباشر انطلاقاً من هذا الواقع .

« أم المصطفى » هي بحر تساؤل أُمٍّ اختار « القدير » ولدها ليكون ضحيته . هي فاجعة الأم بالولد ؛ وهي تساؤلها عن مغزى موت الابن بعد أن أعطته لحمها ، دمها وعصبها :

« أطعمتْهُ لحمي ، دَمي ، عَصَبي »[٦٥] .

بعد أن كان أملها وحياتها ، أضحى الابنُ مجرد أمانة أودعت في حضن الأم ، وها هو يغيب ، يُصرع ، يتركها بإرادة صاحب الأمانة . الأم مع حاوي تصرخ ، بل هي تزعق بأعلى صوتها ؛ ترتفع فجيعتها إلى مستوى وجودها ، لتتلاشى أمام واقعٍ تعترف به ، تحني الرأس أمامه :

« وتَروحُ تَخْتَرِقُ الغياهِبَ
صيحةٌ تَفْنَى
عَلى لَهبٍ يُمازِجُ زَمهرِيْر »[٦٦] .

وهذا الواقع يتشكل بإيجاز من خلال دفق الحياة والوعد الجديد . إنه البريق الأخَّاذ للعطاء والاستمرار والسعي للأفضل :

« يتلامَعُ الينبوع »[٦٧] .

ومن وراء هذا المشهد المتوتر بين فجيعة الوالدة ، والعطاء المتفجر المتلامع بحيوية المقبل وخصبه ، تقف القوة الكبرى المحركة :

« يَعْتَصِمُ القدير »[٦٨] .

هي ، إذن ، حكاية العطاء الأكبر للمقبل الأكبر ، للواعد الأغنى . وهي ، بالتالي ، حكاية هؤلاء الأبرار ، الذين يصطفيهم « القدير » ليكونوا سبيلاً يسلكه القدر حتى « يتلامع الينبوع » .

وفي هذه القطعة من إنتاج حاوي يبرز الرمزي/ الأسطوري بجلاء يزهو بألق الحياة المنطلق من مأساة المعاناة ، وعذابات الاستشهاد . « أم المصطفى » : المصطفى هو المُختار ، هو النبي ، هو القائد ، هو صاحب الحدس الأقوى الذي يقود الجماعة إلى الأفضل الذي تنتظره منذ زمن ، إلى تلامع الينبوع . والمصطفى هو أحد أسماء محمد الرسول العربي الذي قاد أمته إلى تلامع الينبوع . وحاوي نفسه ، أما أحسَّ دائماً ، ومارس دائماً ، هذا الفعل الرسالي في شعره/ حياته ؟ أَمَا كان هو الجسر :

« يَعْبُرونَ الجِسْرَ في الصبحِ خِفافاً

أضلُعي امتدت لهم جِسراً وطيد »(٦٩) .

وها هو قُبَيْل محاولته إنهاء مسيرته بسنوات يُدْرِك أن هذا « الجسر » بالذات كاد أن يتداعى(٧٠) ، وأن مهمة العبور عليه كادت أن تنتهي ؛ ولا بد من موته/ استشهاده ليأتي دور « جسر » آخر يؤمِّن استمرار العبور ؟ أَمَا كان حاوي يحس أن الجيل الذي يمثله ، والآمال التي يسعى إليها ، كادت أن تنتهي فعلاً مباشراً من حياة الجماعة لتتحول إلى مُؤَثِّر حضاري يُمَهِّدُ لتجربة جديدة تستلهم الرؤيا ولكنْ ، تسير إليها من على « جسر » جديد ؟ أَمَا كان حاوي ، في « أم المصطفى » (١٩٧٩) ، يُمَهِّدُ لإعلان فَجيعته القاسية التي أطلقها في حزيران ١٩٨٢ ؟ أما كان هو « المصطفى » و« أمه » في آن ؟ أما كان حاوي ذلك الإنسان الذي وحّد في رؤياه دوراً اختطه لنفسه هو فيه النبي والقائد والشاعر ثم الشهيد الشاهد ؟ .

هكذا يمزج حاوي الرمزي/ الأسطوري في « أم المصطفى » بشخصية الرسول ويُمَهِّدُ لفجيعته بنفسه . ثم تأتي الأم ، أم النبي المفجوعة بولدها الذي أراد له « القدير » أن يذهب ، أن يكون ضحيته ، ليصل غيره من خلاله إلى

« التماع الينبوع » . وهذه الأم ، أم النبي ، القائد ، الشاعر ، المختار ، تُذَكِّرُ كثيراً بمريم العذراء التي كان لولدها أن يكون ضحية ، جسراً ، يعبر عليه الآخرون ليصلوا إلى الخلاص حيث « يتلامع الينبوع » ! وهذه الأم ، المفجوعة ، المتألمة ، الراضية ، المؤمنة ، القادرة على الرؤيا المتطلعة إلى « التماع الينبوع » ، تأتي لتحكي حكاية أم كل شهيد رآه حاوي يسقط على أرض الوطن ليزرع بجسده ، بدمه ، بذوراً تُنبت الأشجار الباسقات التي ستكوِّن الجسر الجديد يعبر عليه المقبلون مع الزمن من بدايات شعر خليل بالذات ، وحتى الآن :

« من كُهوفِ الشَّرقِ ، مِن مُستنقعِ الشّرقِ

إلى الشَّرقِ الجديدْ »[٧١] .

وكأن هذه الأم المفجوعة ، أم المصطفى ، المصرَّة على فجيعتها ، تعود بالقارىء المتفاعل من نص حاوي « المقاوم » إلى تلك الترنيمة الرائعة التي ترددها الكنائس معزية العذراء بوحيدها في أسبوع الآلام :

« فليكن مَوْتُ ابنكِ حياةً لطالبيها » !

وحاوي ، ههنا ، ومن خلال الرمزي/ الأسطوري استطاع أيضاً أن يَصْهَر الآني بالأزلي وينطلق إلى الأبدي . أضحت « أم المصطفى » مسيرة حياة مستمرة ، كل أم مدعوة لأن تمشيها ، وكل « مصطفى » مدعو لأن يمارسها ، والكل مدعوون لتأسيس الجسور ، والكل ينتظرون العبور إلى « التماع الينبوع » . لم يعد الموضوع مجرد اعتراض . أو تعزية . أو بكاء . أصبح وعداً . الشهيد ، ما عاد ميتاً ، أو فقيداً عزيزاً . أصبح « المصطفى » ينفذ الرسالة . وأمه ، لم تعد مجرد ثكلى ؛ إنها الواهبة . والعذاب تحوَّل إلى وعد بدفق الحياة والتماع الخير وازدياد العطاء . وكأن بالقصيدة/ المقطوعة التي كتبها تَتَحوَّل من خلال قوة دفع الرمزي/ الأسطوري فيها من موقف عويل إلى ضرورة الشهادة في سبيل الآتي بفرح الزمن !

يبقى ، أخيراً ، أن يعرض المرء للرمزي/ الأسطوري الأخير الذي

استعمله خليل حاوي في شعره : « هذه المرة قال قصيدته الأخيرة . هذه المرة لم يكتبها . لم يُمسك بالقلم »[٧٢]. لقد مارس خليل حاوي القصيدة الأخيرة فعلاً إنسانياً حَوَّلَهُ إلى فعل شعري ؛ فكان رؤيا ما زالت صارخة حتى اليوم . وأغلب الظن أنها ستبقى في المستقبل . القصيدة الأخيرة لم يكتبها في حزيران ١٩٨٢ ، يوم أمسك البندقية وصَوَّبها باتجاه وجهه ونفَّذ قراره بالرحيل . في الواقع ، بدأ حاوي هذه القصيدة من زمن بعيد : يوم أن وُلِدَ ربما ، أو يَوْمَ بدأ يعي الأشياء . فالبنَّاء الفقير ، ابن البنَّاء ، يبرعُ في عمارة البيوت ، ويُصِرُّ على متابعة تحصيله العلمي في صف مدرسة كان أكبر تلاميذها يصغره بسنوات . هذا « الكبير في السن » ، الناجح في البكالوريا اللبنانية ، يُصِرُّ على متابعة دروسه وعلى دخول واحدة من أعرق جامعات العالم ليتخرَّج منها « دكتوراً » يمارس التدريس في الجامعات . هذا الشاعر الذي بدأ ينظم المواويل والميجانا والعتابا على سفوح التلال في قريته الشوير ، يتحول من الغزل المباشر والإنفعال البسيط إلى حامل هم حضارة عريقة تعاني ما تعانيه في حاضر مُرّ وتطمح ـ حتى برموزها ـ إلى مستقبل يُعوِّض لها العذابات الكبيرة . خليل حاوي ، هذا العربي ـ الحضاري بامتياز ، يُصَرُّ في نهاية الأمر على أن يتحول بكليته ، منذ أن كان برعماً صغيراً في قريته إلى أن أضحى شاعراً منارة في مسيرة الشعر العربي المعاصر ، إلى قصيدة عظمى هو فيها الرمزي/ الأسطوري ، وهو فيها الرؤيا والفعل . غير أنه أصرَّ على أن يضع النقطة الأخيرة على أسطر هذه القصيدة في سادس من حزيران مرَّ بالعالم سنة ١٩٨٢ .

خليل حاوي في حياته ، وشعره ، ونهايته كان واحداً . ولعل أساس هذا التوحُّد عنده ، كما حاول هو أن يقول ذات مرة ، يقوم على قدرة الإنسان/ الشاعر في أن يُعبِّر عن المأساة الإنسانية . فالمأساة ، كما يذكر خليل ، تقوم في أساسها « حول بطل يجسِّدُ أمة أو حضارة ، [و] دون وجود مثل هذا الفرد أو وجود الإيمان به لا يمكن أن تكون المأساة »[٧٣] . ويتوضح رأي خليل أكثر عندما يجد هذا البطل في الشاعر . إنه يقول : « المتنبي تأمَّل عن أُمَّة ، وتألم من أُمَّة ، وتفجَّعَ عن أُمَّةَ ، لأنه كان هو ضمير أمَّة من دون أمراء عصره

وحُكامه »(٧٤) . خليل نفسه ، كما يبدو ، أصرَّ على أن يكون « متنبي » هذا الزمن العربي ، فتأمَّل عن أمته ، وتألم منها ، وتفجَّعَ عنها ، وصار هو ضميرها الذي ما عاد يتحمَّل الفجيعة بها ومعها وعنها ، فتحوَّل بفعل حياته كلها ، ومع تلك الرصاصة الأخيرة من بندقيته ، إلى فعل شعري تناغم فيه الرمزي / الأسطوري .

ولعل حاوي ، في هذا المجال ، يكاد يكون فريداً بين عمالقة الشعر العربي المعاصر . كثيرون منهم استخدموا الرمز والأسطورة ، واستطاعوا أن يحققوا من خلال هذا الاستخدام نقلات نوعيَّة كبيرة في دنيا الشعر العربي . أمَّا خليل فقد كان باستخدامه للرمزي / الأسطوري في الشعر العربي المعاصر متحداً مع موضوعه لدرجة بات معها متوحداً فيه . ومن خلال كل أعماله التي كان فيها الإنسان والشاعر متوحدين ، استطاع أخيراً أن يُوَحِّد بين الشاعر ومضمونه الشعري . خليل حاوي بحياته / شعره أضحى هو الرمزي / الأسطوري . وربما كان سر مأساته الأعظم أنه عاش وكتب في دنيا يشرئبُّ فيها العهر على القداسة ، وترقص شهوة النفاق عارية مترهلة على جسدٍ للصدق كاد أن يكون ميتاً :

« نحنُ من بيروت ، مأساةٌ ، وُلِدنا

بوجوهٍ وعُقولٍ مُسْتعارَهْ

تُولَدُ الفِكرةُ في « السوق » بغياً

ثُمَّ تَقضي العُمر في لَفْقِ البكاره »(٧٥) .

فكان على خليل أن يُعاني الرعب « من صمت لن يتولد عنه غير مأساة تحيله إلى مجنون متألِّه أو مهزلة تحيله إلى ساخر مهرج »(٧٦) ؛ فأصرَّ على الرفض ومعانقة حد السيف . ولعله توصَّل بمعاناته الملتهبة الواعية لأن يكون في نهاية الأمر المهدي / المصلوب ! .

المراجع والهوامش

(١) عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ـ دار الكندي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ ، ص ١٨ .

(٢) ورد هذا الرأي في مقدمة شيلر لـ Die Braut Von Merina سنة ١٨٠٣ ، وللتوسع في هذا الموضوع راجع :

- René Wellek, A History of Modern Criticism 1750-1950, Vol. 4, Lowe and Brydone, London, 1970, p. 15.

(٣) راجع التحليل المعمق الذي يقدمه ولك Wellek في هذا المجال :

- A History., Vol. 4, p. 39.

(٤) راجع التحليل الذي يقدمه ولك Wellek لأفكار ديلثي المتعلقة بالبعد الرمزي في العمل الفني في :

- A History., Vol. 4, pp. 320-29.

(٥) راجع : الرمز الشعري ، ص . ٢٣ .

(٦) الرمز الشعري ، ص . ١١٣ .

(٧) المرجع نفسه .

(٨) الرمز الشعري ، ص ٩١ .

(٩) الرمز الشعري . ص . ١٩ .

(١٠) كلمة « مشغول » تأتي في هذا السياق لتفيد ما تدل عليه كلمة Sophisticated الإنكليزية .

(١١) راجع : A History., Vol. 3, p. 23 - .

(١٢) الرمز الشعري ، ص . ٣١ .

(١٣) راجع الدراسة المكثفة التي يقدمها عز الدّين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ص . ١٩٥ ـ ٢٣٧ .

(١٤) راجع التحليل الذي تقدمه مود بودكين (Maud Bodkin) لرأي يونغ في كتابها الهام :

- Archetypal Patterns in Poetry - Psychological Studies of Imagination, (O.U.P.), Oxford, 1974, p. 1.

(١٥) راجع تحليل بودكين حول هذا الموضوع :

- Archetypal. p. 5.

(١٦) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٢٢ .

(١٧) إشارة إلى رواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، والتي لا ينجح فيها الطبيب في ممارسة عمله إلّا إذا أرفق جرعة الدواء بقطرات من زيت قنديل أم هاشم الذي له في نفس الزبائن مسحة من قداسة غيبية .

(١٨) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٢٧ .

(١٩) المرجع نفسه .

(٢٠) ريتا عوض ، خليل حاوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص . ٢٤ .

(٢١) الشعر العربي المعاصر . ، ص . ٢٠٢ .

(٢٢) المرجع نفسه .

(٢٣) منير العكش ، أسئلة الشعر ـ في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتهما ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص . ١٣ .

(٢٤) أسئلة الشعر ، ص ص . ١٣ ـ ١٤ .

(٢٥) محمد مبارك ، مواقف في اللغة والأدب والفكر ، دار الفارابي ـ بيروت ، مكتبة النهضة ـ بغداد ، طبعة سنة ١٩٧٤ ، ص . ٤٣ .

(٢٦) مواقف ، ص . ٤٤ .

(٢٧) مواقف . ص . ٤٥ .

(٢٨) راجع ديوان عبد الوهاب البياتي ، سفر الفقر والثورة : عذاب الحلّاج .

(٢٩) أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص . ٤٥٤ .

(٣٠) خليل حاوي ، ص . ٢٥ .

(٣١) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٠٠ .

(٣٢) خليل حاوي ، ص . ٢٥ .

(٣٣) محيي الدين صبحي ، مقابلة مع خليل حاوي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١٣٣ ، آذار ١٩٧٣ ، ص . ١٠٦ .

(٣٤) المرجع نفسه .

(٣٥) المعرفة ، ص . ١٠٧ .

(٣٦) المعرفة ، ص . ٦٩ .

(٣٧) المعرفة ، ص . ٩٩ .

(٣٨) أنطون سعادة ، الصراع الفكري في الأدب السوري ، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص . ٤٥ .

(٣٩) راجع بهذا الشأن الدراسة القيمة عن حياة حاوي التي نشرها الدكتور ميشال جحا تحت عنوان : « خليل حاوي : أضواء على شخصيته وشعره » ، في مجلة دراسات عربية ، بيروت ، العدد السابع من السنة الحادية والعشرين ، أيار (مايو) ١٩٨٥ ، ص ص . ٩٤ ـ ١٠٧ ولمزيد من التفاصيل حول نشأة حاوي وثقافته وشخصيته وبعض خصوصياته يستحسن العودة إلى الحديث الذي أجراه الدكتور ساسين عساف مع خليل حاوي عام ١٩٧٤ وأورده في أطروحته لنيل الدكتوراه : « خليل حاوي في إطار الشعر العربي المعاصر » (باللغة الاسبانية) ؛ هذا الحديث الذي نُشِر في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد ٢٦ (حزيران ـ تموز) ١٩٨٣ . ص ص . ١٠٠ ـ ١٠٣ . وقد نُشِرَ هذا الحديث أيضاً في مجلة تحولات ، بيروت ، العدد الأول ، صيف ١٩٨٣ تحت عنوان « السيرة الناقصة » ، ص ص . ١٢٢ ـ ١٢٧ .

(٤٠) قارن بين المعرفة ، ص . ٩٦ والصراع الفكري ، ص ص . ٤٤ ـ ٤٧ .

(٤١) هذه « الكلمات » هي من أسماء أعمال حاوي الشعرية وهي على التوالي :

- نهر الرماد : نُظِمَ ما بين ١٩٥٣ ـ ١٩٥٧ و ١٩٦١ .
- الناي والريح : نُظِمَ ما بين ١٩٥٦ ـ ١٩٥٨ و ١٩٦٠ .
- بيادر الجوع : نُظِمَ ما بين ١٩٦١ و ١٩٦٤ .
- الرعد الجريح : نُشِرَت الطبعة الأولى منه في ١٩٧٩/٦/١٥ .
- من جحيم الكوميديا : نُشِرَت الطبعة الأولى منه في ١٩٧٩/٧/١٠ .

(٤٢) هذه « الكلمات » هي من أسماء قصائد دواوين خليل حاوي المشار إليها آنفاً .

(٤٣) النشيد الأول من مجموعة « نهر الرماد » .

(٤٤) النشيد الثاني من مجموعة « نهر الرماد » .

(٤٥) النشيد الثالث من مجموعة « نهر الرماد » .

(٤٦) النشيد الرابع من مجموعة « نهر الرماد » .

(٤٧) النشيد الخامس من مجموعة « نهر الرماد » .

(٤٨) النشيد السادس من مجموعة « نهر الرماد » .

(٤٩) النشيد السابع من مجموعة « نهر الرماد » .

(٥٠) الكتاب المقدس ، العهد القديم ، يونان : الإصحاح الثاني : ٣ ـ ٤ .

(٥١) القرآن الكريم ، الصافات : ١٣٩ ـ ١٤٢ .

(٥٢) القرآن ، القلم : ٤٨ .

(٥٣) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٠٠ .

(٥٤) القصيدة الثانية من مجموعة « بيادر الجوع » .

(٥٥) أبرز القصائد التي لها مقدمات أو تمهيد في شعر حاوي هي : « البحار والدرويش » و « بعد الجليد » من مجموعة « نهر الرماد » ، « عند البصارة » و « السندباد في رحلته الثامنة » من مجموعة « الناي والريح » ، « جنية الشاطىء » و « لعازر عام ١٩٦٢ » من مجموعة « بيادر الجوع » ، « الرعد الجريح » من مجموعة « الرعد الجريح » و « شجرة الدر » من مجموعة « من جحيم الكوميديا » .

(٥٦) راجع المقدمة التي كتبها خليل حاوي لقصيدة « جنيَّة الشاطىء » في « مجموعة بيادر الجوع » .

(٥٧) المصدر نفسه .

(٥٨) المصدر نفسه .

(٥٩) كانَ لكاتب هذه السطور حظ التلمذة على يد حاوي ومرافقته في السنوات العشر الأخيرة من عمره ؛ ومن هنا تأتي هذه الشهادة منطلقة من المعايشة واللقاء المباشر مع الشاعر .

(٦٠) « جنية الشاطىء » من مجموعة « بيادر الجوع » .

(٦١) المصدر نفسه .

(٦٢) المصدر نفسه .

(٦٣) هذه الكلمات هي من عناوين ومضامين الرمزي / الأسطوري في مجموعة « من جحيم الكوميديا » ، ومجموعة « الرعد الجريح » .

(٦٤) هذه الكلمات هي من الرمزي / الأسطوري الذي استعمله حاوي في أماكن مختلفة من أعماله الشعرية ، وخاصة في مجموعاته الأولى .

(٦٥) راجع قصيدة « أم المصطفى » من مجموعة « من جحيم الكوميديا » .

(٦٦) المصدر نفسه .

(٦٧) المصدر نفسه .

(٦٨) المصدر نفسه .

(٦٩) نشيد « الجسر » ، من مجموعة « نهر الرماد » .

(٧٠) راجع ذكريات سميرة خوري مع خليل حاوي : « شاهد مشاهد ، غير شهيد » ، التي نُشرت في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد ٢٦ ، (حزيران ـ تموز) ١٩٨٣ ، ص ص . ١١١ ـ ١١٥ .

(٧١) راجع نشيد « الجسر » ، مجموعة « نهر الرماد » .

(٧٢) يمنى العيد ، « غادر بقرار وترك صمته » ، مقال في مجلة « الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد ٢٦ (حزيران ـ تموز) ١٩٨٣ ، ص ص . ٦٢ ـ ٦٥ .

(٧٣) المعرفة ، ص . ٩٧ .

(٧٤) المصدر نفسه .
(٧٥) من نشيد « المجوس في أوروبا » ، مجموعة « نهر الرماد » .
(٧٦) مقدمة نشيد « عند البصارة » ، مجموعة « الناي الجريح » .

الرواية
في النقد الغربي المعاصر

لعل الرواية الأولى التي وضعها الإنسان كانت يوم أراد أن يَسْتَذْكِرَ أمام نفسه أو أمام الآخرين حادثاً معيناً جرى له أو عايشه . من هنا ، يمكن القول إن « الرواية » ـ بمفهومها الإخباري ـ قديمة قدم الوجود الإنساني وقدم التجربة الإنسانية في هذه الحياة .

لكن « الرواية » ليست مجرد عملية إخبار عن حدث . إنها ، بصورتها الأساسيّة ، فعل أدبي يتجاوز الإخبار ليصل إلى كَمٍ من التكثيف النوعي الذي يطمح إلى أن يُفسِّرَ أو يُحَلِّلَ فكرة أو تجربة بحد ذاتها . إنه ، التكثيف الذي يسعى إلى نقل رؤيا معينة تعتمد التأثير على المتلقي ، وتتوسَّل في عملها سُبُلاً متنوعة من الأبعاد الفكرية واللغوية والبيانية والجمالية . وهذا التطور في الفعل الروائي ، من حيِّز الإخبار إلى عالم التفسير / الإيحاء ، حصل نتيجة حاجات معينة لدى الإنسان فرضها تطوره العقلي والاجتماعي بصورة عامة . ومن هنا ، قد يمكن للمرء أن يفهم كيف برز الفعل الروائي أولاً في بنى الأساطير والخرافات لدى الشعوب وفي التعبير عن كثير من تجارب التراث الإنساني القديمة . وإذا ما اعتمد المرء الفهم الديني للأمور ، على سبيل المثال ، فلعل ما يُحْكى عمّا جرى لآدم وحواء في الجنّة وما تسبب بطردهما منها وهبوطهما إلى الأرض ، يمكن أن يكون من أقدم « الروايات » ذات البعد الفنّي الذي يستوعب عملية الإخبار ويتجه نحو دنيا الرؤيا .

إنَّ الفعل الروائي ، بهذا المفهوم الذي يعتمد تفسير / تحليل الواقع

بأمور قد لا تكون بالضرورة من الواقع ، هو عمل عرفته كل الحضارات والشعوب والأمم والجماعات ، لأنه ملازم لوجودها ناتج عنه . لذا ، يمكن اعتبار كثير من الأناشيد الشعرية والأعمال الملحميّة والحكايات الخرافية الممتدة في عمق التراث الإنساني أعمالاً ذات طابع روائي .

غير أن الحديث عن « الرواية » بمفهومها الأدبي والفني المعاصر هو موضوع آخر ؛ تدخل فيه معطيات كثيرة وعوامل متعددة تتجاوز بدهيات الوجود الإنساني وحاجاته البدائية العفوية ، لتنتقل إلى عالم يزخر بتعقيدات تحقيق الرؤيا الفنيّة والقيم الجمالية . إنه انطلاق من بداهة الفعل إلى منطق تقعيده الأدبي والجمالي والإنساني .

من هذا المنطلق يكون النظر في « الرواية في النقد الغربي المعاصر » . ومن هذا المنطلق ، أيضاً ، لا تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن جميع زوايا الرؤية النقدية الغربية ومن جميع منطلقاتها وتطلعاتها إلى الفن الروائي . إنها محاولة للإمام ببعض هذه الرؤى والمنطلقات والتطلعات ، في عمل يمكن أن يكون مساهمة متواضعة في تقديم أمور من الفكر النقدي في الغرب حول فن أدبي معيّن إلى دنيا الفكر العربي .

يوم بدأ الفعل الروائي في الغرب يخرج من نطاق « الشكل الشعري » و « المضمون الخرافي » ، بدأت الرواية الغربية المعاصرة تأخذ تشكّلها التاريخي الذي نعيش تطوراته الأدبية اليوم . كان ذلك في القرن الثامن عشر ، وبالتحديد في إنكلترا وفرنسا حيث بدأت التجارب الأولى لكتابة « الرواية » ذات الأبعاد الواقعية . ففي إنكلترا ظهر أوّل روائيين أثّرا حقاً في من أتى بعدهما : ريتشاردسون (Richardson) وفيلدينغ (Fielding)[1] .

وفي تعليل لهذا التحول في مفهوم الفعل الروائي قد يكون من الأنسب الاستعانة برأي لأحد الروائيين المعاصرين لتلك الحقبة مثل الفرنسي جيلار دي لاباتاي . يذكر دي لاباتاي سنة ١٧٤٤ أن الناس أحسوا بحاجة إلى كتابة أدبية فيها ما يشبه أحاديثهم العادية ، والعلاقات الطبيعية التي يعيشونها ، أو ما

يمكن أن يعيشوه . إنهم ، كما يقول ، باتوا يرغبون في رؤية انعكاسات حقيقية للعالم الذي يحيون فيه ، وكذلك لحقيقة تاريخ المجتمع ولحسنات العصر وسيئاته[٢] . كما يذكر دي لاباتاي ، لقد أحس الناس بضرورة وجود كتابات أدبية تُعنى بتصوير واقعي للشخصيات لا بتصوير خيالي لها بعيد عن الحقيقة التي لم يكن بمقدور القرار الاجتماعي والسياسي والثقافي العيش خارجها . ويتأكد هذا التحليل برأي قيل بعد حوالي مئة سنة من كلام دي لاباتاي . إنه حديث الروائي الإنكليزي الدكتور جونسون (Dr. Johnson) الذي يذكر سنة ١٧٥٠ أن الأعمال الروائية التي تعجب الأجيال المعاصرة هي التي تحوي عرضاً للحياة بحقيقتها ، وذكراً للأحداث التي تحصل كل يوم[٣] . ولعل هذا التحليل يستمر صالحاً حتى اليوم حين يرى الباحث أن ناقداً رصيناً ومعاصراً مثل رينه ويلك (René Wellek) يشهد أن الواقعية الأدبية أصبحت تمثيلاً للواقعية الاجتماعية المعاصرة[٤] .

لكن ، لمن كان يَتَوجَّهُ هذا النوع من الكتابة الأدبية ؟ مَنْ هو الجمهور الذي آثر الاهتمام بالرواية الواقعية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، واستطاع أن يفرض باهتمامه هذا منحىً جديداً على « الفعل الروائي » كان منطلقاً لتطور تاريخي في العمل الروائي ؟ في الواقع إنه الجمهور الذي بدأ يعيش إرهاصات الثورة الصناعية في أوروبا ، وبدأ يحيا تخلخل كثير من المفاهيم الاجتماعية والقيم الأخلاقية والجمالية القديمة . إنه ذلك الجمهور الذي بدأت جذوره الممتدة في عمق الوجود الإنساني ترتعش بالحياة مع بدايات انهيار نُظُمٍ سياسية معينة وملكيات سيطرت لقرون عديدة على مقدراته وتوجهاته . إنه الجمهور الذي عانى القهر والتسلّط ، والذي دفع ثمن معاناته جهلاً وتحقيراً . إنه الطبقة الدنيا من المجتمع التي بدأت تستعد للتنفس ولإستيعاب فكرة تقول بقدرة هؤلاء الناس على عيش حياة هم يصنعونها وهم الذين يصنعون قيمها ومفاهيمها . ولعل الجواب على التساؤل السابق يأتي أكثر وضوحاً في كلام الدكتور جونسون نفسه . إنه يرى أن الروايات تُكْتَبُ بصورة أساسيَّة للصغار والجهلة والأغبياء ، إنها تُؤَلَّفُ للذين يمكن أن تكون لهم بمثابة محاضرات عن الانضباط والتعامل مع الحياة[٥] .

ولعل نموذجاً من روايات تلك الحقبة يُقدِّمُ تأكيداً لكل هذه التوجهات . فرواية جيل بلاس G. Blas (١٧١٥ ـ ١٧٣٥) تُصَوِّر بطلها في مختلف مراحل الحياة وفي كل معارج الحياة الاجتماعية المعروفة عهد ذاك . إنها تقدمه للقارىء ولداً يقع ضحية عشرة السوء ليصبح سارقاً لكنه ينتهي رجلاً ثرياً ذا عائلة وأملاك وسمعة طيبة(٦) . أو ليست ، بالتالي ، نموذجاً يسعى إلى التحول بالجماعات « الوضيعة » إلى مستوى أفضل يُجسد طموحها ويعبر عن رغبتها في التجربة الاجتماعية ؟ إنها ، كما يبدو ، مرحلة الرواية التي تعتمد الواقعية وسيلة للإرشاد والتوجيه والتنوير الاجتماعي .

من هنا ، يمكن للمرء ملاحظة أن هذا التحوُّل في الفعل الروائي ، أو انتقاله من دنيا الشكلية الشعرية والمادة الخرافية أو غير الواقعية إلى عالم النثر والمادة الواقعية البحتة لم يكن نتيجة تصرف فردي لكاتبه أو قارئه . لقد كان عملاً شكّل بصدق استجابة واضحة لعقلية /إيديولوجيا نزعت في عصر تحطمت فيه قيم اجتماعية وسياسية وطبقات معينة من الناس ، لتبرز قيم وطبقات وجماعات استطاعت أن تكسب حق التعبير عن حاجاتها إلى نوع أدبي معين . ومن ثم فقد استطاعت أن تحقق هذه الحاجات ، فكانت « الرواية » مجال استجابة واضحة لتطلعاتها .

يمكن ، بالتالي ، قبول التحليل القائل إن الرواية ، التي ظهرت بذور شكلها في القرن الثامن عشر في أوروبا ، كانت ردة فعل ضد مبدأ العبقرية النخبويّة ، وكانت إرهاصاً قوياً لشكل أدبي ناضج لفن شعبي يُفْتَرضُ به ، لغلبة العنصر الإخباري والتقريري فيه ، أن يكون شبه أدبي . ويجب ، في هذا المجال ، أن يُفَرّق المرء بوضوح بين هذا الفن وبين الأدب بمفهومه « السامي » التقليدي : الأدب الذي يعتمد على نخبة محدودة من المتعلمين وبين فن أدبي يعتمد على جماهير غير مثقفة(٧) .

إن النظريات الأولى للفن الروائي المعاصر مالت في القرن الثامن عشر إلى الاهتمام بالمغزى الأخلاقي الواقعي للفعل الروائي . وفي هذا الصدد يمكن لبعض آراء الدكتور جونسون أن تكون بين خير ما يمثل هذا التوجه .

يقول الدكتور جونسون عن الرواية : « إن الصورة الأكثر كمالاً للفضيلة ، الفضيلة الواقعية غير القدسية ، أو تلك التي تكون فوق الواقع ، الفضيلة التي يمكن للإنسان الأسمى والأصفى أن يحققها . . . هذه الفضيلة تعلمنا ما يجب أن نأمل أو ما يمكن لنا أن نحققه »(٨) .

غير أن في هذا الحديث ما يبدو توجيهاً نحو « أخلاقية الفعل » وليس نحو « أدبية الكتابة » . ومن هنا قد يتساءل المرء عن دور الرواية الأدبية في هذا المجال طالما أن التركيز هو على الممارسة الأخلاقية التي قد تصل إلى الناس عبر وسائل عدة قد لا تكون الرواية الأدبية من بينها . ولعل الجواب يأتي في كلام آخر للدكتور جونسون الذي يرى أن الرجل الصالح هو درس نموذجي لكل المحيطين به ، وبهذا المفهوم يكون التعرُّف عليه أكثر فائدة للمرء من قراءة رواية . لكن ، وكما يذكر الدكتور جونسون ، فإن الرجال الفضلاء عادة ما يكونون قليلي الشهرة ، وعلى الكاتب أن يعمل على نشر فضائلهم من خلال أعماله الروائية(٩) . ويبدو من خلال هذه الفكرة أن ثمة تشابهاً بين توجه نُقّاد تلك الحقبة للرواية وموقف أرسطو من الشعر . فأرسطو ، كما هو معروف ، يرى في الشعر موجهاً أخلاقياً ، ويرى الفنان مجرد أداة للتوجيه الأخلاقي .

هذا التوجه العام للفعل الروائي الذي يمثله الدكتور جونسون هو نفس التوجه الذي كان بعد قرن من الزمن عند روائية مشهورة مؤثرة مثل جورج إليوت . ومن هنا ، يمكن للمرء أن يستخلص أن التنظير الروائي في تلك الأزمنة كان مهتماً بشكل أساسي بالعلاقة بين القارىء والنص . هناك مادة « أخلاقية » لا بد من توصيلها للقارىء عبر قالب أدبي يجعلها أكثر تأثيراً وفعلاً ؛ وكل التركيز في الفعل الروائي وفي نقده ، كان على هذا الشأن وحده . ويمكن القول إن هذا التوجه ظل ضمن هذا الإطار في القرن التاسع عشر إلى أن ظهر اثنان من المهتمين بالعمل الروائي وأحدثا تغيراً هاماً في هذا المنحى . إنهما فلوبير وهنري جيمس .

اعتقد فلوبير أن لغة الكاتب الروائي يجب أن تتخطى رقعة البيئة المحلية الضيقة ؛ عليها أن تنحو باتجاه الكونية أو العالمية في وضوحها ، ويجب

ألا تحوي أي أمر يمكن أن يُقيِّدها إلى محيط أو طبقة أو زمن . وقد أحسَّ فلوبير أنه يمكن للنثر ، رغم موضوعيته الضرورية ، أن تكون له القدرة ليكون موسيقياً ومتجانساً مع بعضه كالشعر تماماً . وفي هذا الصدد يذكر المرء قول فلوبير المعروف : « إن جملة جيدة من النثر يجب أن تكون مثل بيت جيد من الشعر »[٩] . هذا المنحى عند فلوبير هو تركيز على « اللعبة الفنيَّة » داخل الفعل الروائي ، وهو محاولة لتغليب شيء من « الفني » على السيادة المطلقة التي كانت لـ « الأخلاقي » في القرن الثامن عشر . وفي هذا المضمار قد يكون من المناسب الإشارة إلى أن فلوبير كان من الدعاة الأول إلى « التمثيل الدرامي » للفكر الإنساني في الفعل الروائي . وكأن فلوبير أضحى العدو اللدود للتقليد الساذج للواقع ، أو لتلك الحبكات القصصية الرومنسية التي يمكن أن يكون قد لجأ إليها بعض الذين حاولوا تقديم المادة « الأخلاقية » بعيداً بعض الشيء عن عَفَوِيَّة الواقع . إنها محاولة جادة للخروج من زنزانة الواقع والمحلي للدخول في رحاب الإنسان الشامل أو التوجه الكوني . وهنا يذكر فلوبير أن الفنان لا يحتاج لأن يروي قصة ، بل هو لا يحتاج في الأصل لأن تكون لديه قصة ليخبر عنها ؛ جُلّ ما يحتاج إليه الروائي أن يكون عفوياً قدر الإمكان في تصويره لمعالم النفسية الإنسانية[١٠] .

قد يبدو في دعوة فلوبير هذه ما يشبه « الممارسة الصوفية » في تحقيق الوجود . فالإنسان ، حسب بعض المفاهيم الصوفية ، لا يمكنه أن يحقق وجوده ويدرك منتهى كماله الإنساني إذا ما أمعن الغوص في داخليته الإنسانية : إذا ما أصرَّ على العلاقة المباشرة والحادة بينه وبين ذاته . لا بد للإنسان ، كي يحقق إدراك الكمال الإنساني ، من أن يتوجه إلى خالقه ومسبب وجوده . لا بد له من الانعتاق من مباشرته الإنسانية ومحاولة التعلق بأكبر قدر ممكن بالأنوار الإلهية ، بمنبع الوجود . ومن هنا يمكن له ، بعد أن يلتقط الإشعاعات القدسية ويتفاعل معها ، من أن يدرك منتهى كماله الإنساني ويصل إلى مشارف دنيا الكمال الإلهي . وفلوبير ، منذ أن أعلن في العام ١٨٥٢ عن شعوره بضرورة غياب الفنان غياباً كاملاً عن عمله ، بدأ توجُّهاً في الفعل الروائي وفي نقده نحو

الابتعاد عن « المحاضرة الأخلاقية المباشرة » . رأى أن على القارىء ألا يعرف شيئاً عما يفكر به الفنان حول ما يكتبه ، تماماً كما لا يعرف البشر شيئاً عما يفكر به الله حول ما يخلقه . هي دعوة للإنغماس في « فنيَّة » الفعل وليس في هدفه . وكأن الهدف « الأخلاقي » يتحقق بصورة أفضل وأعمق عبر التركيز الفني وليس من خلال القصد المباشر . إنه تمحور حول الوجود الإبداعي للفعل وإهمال « ظاهري » لكل ما عداه[11] .

لكن هذا لا يعني ، على الإطلاق ، إضمحلال المؤلف وغيابه الكلي . على العكس من ذلك ، إن دعوة فلوبير كانت بقصد أن يكون المؤلف للفعل الروائي موجوداً في كل جزء من كتابته ، غير أن هذا الوجود هو من نوع التماثل مع وجود صانع الكون : إنه في كل مكان ولكنْ غير مرئي في أي مكان .

من هذا المنطلق يمكن اعتبار آراء فلوبير هذه نوعاً من الخط الفاصل بين الاتجاه القديم في الكتابة الروائية (أي الاتجاه الذي ينقل الأشياء كما هي في الواقع) وبين الاتجاه الجديد (الاتجاه الذي يعتمد على التوجه الذاتي في التعبير) . بكلام أشمل ، مع فلوبير بدأ التركيز في الفعل الروائي ينتقل من الهدف الأخلاقي الصرف المعبّر عنه بالتوجه « الخطابي » المباشر إلى الهدف « الأخلاقي ـ الفنّي » الذي يتوسَّل مبدأ الدفق الذاتي للكتابة .

وعلى هذا المنوال سار هنري جيمس في أفكاره الأساسية حول الرواية . فمثل فلوبير أصرَّ جيمس على التصوير النفسي للشخصيات من خلال النهج الدرامي في التعبير عن الفعل الروائي .

أمَّا في سنة ١٨٦٧ فقد كان أميل زولا يحاول ، في مقدمته للطبعة الثانية من روايته « تيريز راكين » Thérése Raquin ، أن يدفع بنظرية فلوبير قدماً إلى الأمام ليشكِّل ما سيكون في المستقبل الموجِّه الأوَّل للمدرسة الطبيعية في أوروبا . لقد طرح زولا مبدأ الفضولية العلمية الصافية في الفعل الروائي . بات الكاتب جرّاحاً يبحث في خفايا « الجسد » ليصل إلى تفاصيل الفعل التي تركَب منها . ومع أفكار زولا حول الكتابة الروائية بات الكاتب متتبّعاً صادقاً للفعل

الروائي دون أي تدخّلٍ مباشرٍ من قبله كمؤلف أو صاحب شخصية مستقلة عن شخصيات أبطال الرواية . ومن هذا المنطق كان توجه زولا للدعوة إلى الإفادة الاجتماعية من المدرسة الطبيعية .

لقد كان فلوبير أوّل كاتب وَسَّعَ نظرية منظمة وذات قدرة شاملة على التطبيق للرواية . وكانت هذه النظرية أقل اهتماماً بالفعل « الأخلاقي » للفن ، في حين أبدت اهتماماً عظيماً بالأجزاء الجمالية لعناصر الفعل الأدبي : في علاقتها فيما بينها وفي علاقتها بكلية العمل . ولعل فلوبير ، من خلال هذا التوجه ، يكون أوَّل مُنَظِّرٍ حديث للفعل الروائي المعاصر : معه وُضعت البذور الأولى ، وبآرائه كانت بداية التوجهات نحو الأشكال المعاصرة للرواية .

إن هذه النقلة النوعية في فهم الفعل الروائي تستوجب من الباحث في تطور النظرة النقدية للرواية في الغرب بعض التوقف . فالانتقال من التصوير الواقعي البحت ، الهادف إلى مجرد زرع قيم أخلاقية معينة ، إلى التصوير الفني للواقع ، الهادف إلى ترسيخ قيم معينة عبر أبعاد نفسية وجمالية ، يعتبر محطة هامة في تطور الفكر النقدي في الغرب . وكأن الجماهير التي أحدثت ، من خلال احتياجاتها الأساسية في القرن الثامن عشر ، نقلة نوعية في الفعل الروائي أدخلته دنيا الواقع ، قدْ أحست بحاجتها إلى أبعاد جمالية لا تتوفر في النقل الواقعي المجرد . وكأن هذه الجماهير ، بعد أن عرفت كيف تُشْبِعُ حاجتها الماسة إلى التوجيه والدرس الأخلاقي ، أخذت تبحث عن أبعاد تضفي على المادة الأخلاقية بعداً آخر قد يكون لدى بعض الناس يومذاك مادة ترفيَّة ؛ لكنه كان ، ولا شك ، خطوة متقدمة على طريق الرواية المعاصرة . « الدرس الأخلاقي » لا يمكن أن ينتهي ، ولكن الطبيعة الإنسانية تحتاج إلى ما هو أبعد من « الدرس الأخلاقي » . إنه البعد الجمالي . ولعل في هذه الحاجة بحد ذاتها ما يشكّل الجوهر الأهم في الفعل الفني وفي المبدأ المؤدي إلى حتمية تطوره . وهكذا تكون النقلة النوعية في فهم الفعل الروائي ، التي بدأت تظهر في القرن التاسع عشر ، استجابة طبيعية لفكر معين احتاجته الجماعة وكان لها من الروائيين والنقاد الروّاد إستجابات حققت هذا الفكر وطموحاته . وفي هذا

التفاعل بين المجموعة والرواد ما يظهر أن التطور في النظرة الفنية ، الناتج عن إدراك واضح للمتطلبات الفكرية والاجتماعية / الإيديولوجية للجماعة ، هو التطور الصحيح والأقدر على البقاء والنمو .

إن التركيز على « التلقائية الفنية » Artistic Autonomy ، بدلاً من التقليد للواقع ، يشكل بداية تحوّل من النظرية القديمة للرواية إلى التنظير الجديد لها . ففي عام ١٨٩٠ ، يرى هاردي (Hardy) أن الفن هو مُغيِّرٌ لنسب الواقع : إنه يعمل على تغيير المقاييس الموجودة في الحقائق ليظهر بجلاء أغلب الملامح الأكثر أهمية في تلك الحقائق . إن بعض « الحقائق الواقعية » لو قُيِّدَ لها أن تُنْسَخَ في عمل فني كما هي ، قد يمكن أن تجذب انتباه بعض الناس ؛ لكن ، يمكن لها ، وبقدر أكثر ، ألا تجذب انتباه أحد على الإطلاق . ومن هنا ، يستخلص هاردي أن « الواقعية » بنقلها الحرفي ليست فناً على الإطلاق(١٢) .

بيد أن الصوت الأصفى ، فيما يتعلق بالرواية في تسعينات القرن التاسع عشر في النقد الغربي، كان لفيرنون لي (Vernon Lee). لقد حبذت فيرنون لي إضافة البعد الفني في رسم شخصيات الرواية . ومن هنا ، فهي تُفَضِّل أولئك الكتّاب الذين يتمكنون من إعطاء مسحة من الفن تضفي على شخصياتهم نبض حياة مُميِّز في الفعل الروائي . إنهم بهذا ، كما تقول فيرنون لي ، يوفون العمل الفني حقه ؛ ولا يمكن اعتبارهم ، بالتالي ، مثل غيرهم من الكتاب الذين لا تتمتع شخصيات رواياتهم بسبب ارتباطها الكلي بالواقع ، إلاّ بأبعاد حياة مقتضبة تحيلهم من ثمّ إلى أنماط عادية « في الفعل الروائي »(١٣) .

ويبدو في آراء فيرنون لي صدىً واسع لدعوة فلوبير للكتاب « بالذوبان » في كتاباتهم الروائية . إنها ترى في الكاتب الروائي الناجح ذلك الذي تبدو آراؤه الذاتية وكأنها متلاشية تماماً في فعله الروائي . وهذا بالنسبة لفيرنون لي هو الانتصار الأسمى للرواية . وهي ترى أن أفضل من قدّم هذا النموذج من الكتّاب كان الروائي الروسي تولستوي .

ومع فيرنون لي وأمثالها من المنظرين للفعل الروائي في الغرب بدأت

الرواية تأخذ شكلها الحقيقي المعاصر . لم تعد إطلاقاً نوعاً من الإخبار الذي يُقدِّم درساً أخلاقياً ؛ ولم تعد ، كذلك ، شيئاً من النقل المباشر للواقع . لقد أصبحت الرواية عملاً فنياً يركز على جمالية الفن وقدرته الأسمى على التعبير . هذا لا يعني أن هناك طلاقاً ما قد حصل مع الواقع ! على العكس من ذلك ، ما زال الفعل الروائي ينطلق من الواقع ، لكنه ما عاد مرتبطاً بكل حبال الواقع التي تشده بعيداً عن الجمال الفني . إن الرواية باتت فعلاً ينطلق من الواقع باتجاه الفن .

والرواية ، كما تذكر فيرنون لي ، هي فعل فني يمكن أن يقترب من الطبيعة ، لكن لا بد له من أن لا يحاول تقليد أساليب الدراما . الرواية ، تقول فيرنون لي ، يجب أن تُكْتَبَ مثل السيمفونية ـ أو الأوبرا . إن خط سير الرواية بأفكارها وحقائقها يجب أن يُشكِّل حلقة كاملة . لذا ، فعلى كل كلمة في الرواية أن تُدرس بعناية ، وما هو خارج محيط « دائرة » الرواية يجب أن يُتَجَاهل(١٤) .

الهاجس « الأخلاقي » ، إذن ، لم يبتعد على الإطلاق عن مجال الفعل الروائي . لقد صار أكثر قوة عندما توسّل أبعاداً فنيّة للتعبير عن وجوده . والرواية باتت ، في القرن العشرين ، كما نجد ذلك عند ديفيد هربرت لورنس (D. H. Lawrence) ، كشفاً للعلاقة القائمة بين الإنسان والكون المحيط به في اللحظة الحيَّة(١٥) . من هذا المنطلق يرى لورنس مبدأ التجدد الدائم في الفعل الروائي . هذا التجدد الذي بات حتمياً لارتباط الفعل الروائي بالحياة نفسها : بخروج الرواية من متحفية التصوير إلى حركية الوجود . فالعلاقة بين الأشياء ، كما يقول لورنس في الثلاثينات من هذا القرن ، تتغير بين يوم وآخر بطريقة سريعة جداً . ومن هنا ، فالفن الذي يسعى للوصول إلى معادلات كاملة بين الإنسان والحياة ، يظل أبداً جديداً . ولعل في هذا التوجُّه في الفكر ما يدفع لورنس إلى التأكيد على جمال قيمة الرواية وعظمتها . إنه يقول إن الرواية هي أعلى مثل للعلاقات المتفاعلة السريعة التي اكتشفها الإنسان .

ومع لورنس تأخذ النظرة إلى « واقعية » الفعل الروائي بُعْداً جديداً . إنها

تتخطى «لعبة» تثبيت الواقع ، كما قد تفعل آلة التصوير الفوتوغرافي وكما كان الاتجاه في القرن الثامن عشر ، لتدخل مجال الإحياء المستمر والمتفاعل للزمن . فكل « شيء » حقيقي في وقته ومكانه ومحيطه ، كما يرى لورنس . لكن هذا « الشيء » ، بحد ذاته ، هو غير حقيقي خارج وقته وزمانه ومحيطه . وإذا ما حاول الكاتب الروائي أن يعمل على « تثبيت » أي أمر في الرواية في مكان وزمان ومحيط يراه هو ، فهو إما أن يكون من السّاعين لقتل الرواية بكليتها من خلال عملية « التثبيت » هذه ، أو أن الرواية تَتَمرَّد على فعل « التثبيت » وترحل عن كاتبها .

ضمن هذا التوجُّه عند لورنس يأخذ « الدرس الأخلاقي » في الفعل الروائي بعداً جديداً . إنه البعد المتعلق باستمرارية الحياة في « الدرس الأخلاقي » . تأخذ القضية عند لورنس صورة ميزان ذي كفتين . وكأن الحدث يقع في زمانه ومكانه ومحيطه في كفّه ، ويقع تفاعله المستمر مع الحياة على امتدادها في كفّةٍ أخرى . و« الأخلاقية » في الرواية تصبح في الاهتزاز / الإرتعاش الدائم القائم في حركة كفتي الميزان ؛ ويتوقف الارتعاش عندما يحاول الكاتب أن يفرض قيمة الشخصيّة والذاتيّة على إحدى الكفتين . فيموت الفعل . وهذا « الموت » هو « اللاأخلاقي » في الرواية . تضحي الأخلاقية ، بالتالي ، وكأنها القيمة الحياتية والحيّة للفعل الروائي .

من هنا يمكن للمرء أن يفهم كلام لورنس عن أخلاقية الرواية . إنه يقول إذا ما عبّرت الرواية عن علاقات حقيقية حية ، فهذا عمل أخلاقي أياً كان مضمون العلاقات . وإذا ما ارتفع الروائي بكتابته إلى مستوى حيوية هذه العلاقات ، فهذا ، بحد ذاته عند لورنس ، عمل روائي عظيم .

لم يعد المقصود هو التوجيه الأخلاقي . ولم تعد الرواية عملاً يُكْتَبُ للأغبياء وللصغار وللذين يحتاجون إلى محاضرات في الإرشاد الاجتماعي وسواه . أصبحت الرواية ، مع العقود الأولى للقرن العشرين ، فعلاً حياتياً مستقلاً بذاته ، متفاعلاً مع سواه ومستمراً . خرج الفعل الروائي في مطالع القرن العشرين في النقد الغربي من حيِّز « الثبات » إلى دنيا « الحركة » . إنه

انتقالٌ من حجارة الموقد إلى لهيب النار المشتعلة فيه . وهذا الانتقال فرضه وعي معين لدى النقاد حاول أن يتجاوب مع تطلعات نفسية وعقلية لدى القارىء . الرواية دائماً تسعى إلى قارىء . إنها « سلعة » مرتبطة بشكل مباشر بأدوات « التسويق » ورغبة « السوق » . ولا بدّ لها ، بالتالي ، من أن تحرص على التجاوب مع رغبات هذا « السوق » . كان الهاجس في القرن الثامن عشر أن يصل الشعب إلى الحكم . أن تتمكن الجماهير العريضة من السلطة وأن تصبح صاحبة القرار . مع تطور الممارسة السياسية بات الهاجس أدق : كيف لهذه الجماهير أن تحكم ؟ ما هي السبل التي يجب أن تتبعها ، ومن يمكنه تولي مقاليد الحكم ؟ أصبحت الرؤيا أكثر تعقيداً . وكذلك الحال في مجال الفعل الروائي . لا شك أن القارىء في مطالع القرن العشرين ، وحتى في العقود الأولى من القرن ، هو غير القارىء في القرن الثامن عشر . المعارف توسّعت . القدرة على امتلاك الثقافة الإنسانية ازدادت وعمّت . وبات الإنسان في شوق مستمر إلى ما هو « فني » بعد أن تجاوز بقدراته ما هو « أخلاقي » بحت . ولعل الرواية ، انطلاقاً من هذا البعد « الإيديولوجي » ، بدأت تثبت خطواتها على طريق العصر .

وهكذا ، فالفعل الروائي يأخذ مع لورنس بعداً متميزاً لأنه لا يعود مجرد إخبار أدبي أو تصوير فني أو حتى معالجة اجتماعية أو نفسية أو فكرية أو سياسية أو ما شابه ذلك . الرواية ، وفق تفكير لورنس ، تنتقل من الفعل الروائي بمفهومه التقليدي إلى « فعل الوجود » بكليته . الرواية هي صناعة الحياة . ويقول لورنس : « أنا إنسان حي ، وأنا أنوي ، بقدر ما أستطيع ، أن أظل إنساناً حياً ، ولهذا السبب أنا روائي » .

الروائي بهذا المفهوم ، يتجاوز عند لورنس كل القديسين والعلماء والفلاسفة والشعراء . كلٌّ واحدٍ من هؤلاء هو سيِّدٌ على جزءٍ محددٍ ومُعَيَّنٍ من الوجود ، من الإنسان الحي . أمّا الروائي ، فهو الوحيد الذي يسود على كل أجزاء الوجود الإنساني . إنه ، كما يذكر لورنس ، يمتلك الإنسان الحي بكليته[١٦] . والفعل الروائي يتحول إلى مبدأ تقوم عليه علاقة جدلية بين النص

الروائي والقارىء . فكلما ازداد ارتعاش الحياة بين الاثنين ، كلما ازدادت نبضات الحياة الحقة وقويت في الرواية . ومن هنا لم تعد الرواية مجرد نص . إنها تفاعل بين النص والقارىء .

يمكن للمرء أن يلاحظ أنَّ الوسائل الأولى المُسْتعْملَة لتطوير الفعل الروائي في الغرب كانت تهدف بشكل واضح إلى لفت الانتباه إلى ذاتية الراوي، بينما الوسائل المتأخرة، والتي استُعْمِلَتْ بالتحديد مع فلوبير والجيل الذي يمثّله من الروائيين ونقاد الرواية ، كانت تهتم بلفت الانتباه إلى ذاتية البنية الروائية نفسها . إلى الفعل الروائي بحد ذاته[١٧] . ولمّا كان هدف الوسائل الأولى أن تُقدِّم الرواية غرضاً « ترفيهياً » بالمفهوم الفني للعمل ، فإن هدف الوسائل المتأخرة كان السعي إلى تقديم غرض « أدبي » بطريقة قد يمكن ألا تكون مفهومة أو قابلة للإدراك في القرن السابق . إن أمراً مثل هذا يرتبط بشكل واضح بتطور العقلية المحركة للفكر النقدي في الغرب . هذه العقلية التي تأتي ، عادة ، ضمن محاولات الاستجابة لتطلعات الجماعة ولآفاق المرحلة الحضارية والسياسية التي يحياها المجتمع .

هذه النقلة في الفهم النقدي للفعل الروائي ، أي أن يضع الروائي أو الناقد وسائل واتجاهات الفن في صلب العمل الأدبي ولخدمته ، هي أمر يتطلب مشاركة القارىء في العمل الأدبي بشكل فعّال . وهذه « الوسائل » النقدية أو التنظيرية للفعل الروائي كانت تعمل ، ضمن ذاتيتها التنظيرية ، على الحد من المستوى الواقعي المباشر للفعل الروائي ، وتدفع بالقارىء إلى الانتباه إلى هذه « النقطة » المركزية بالذات ، وأن يتعامل مع الرواية مراعياً النسق والبنية والمضمون باعتبارها كليات متّحدة .

إن هذا الفهم كان من أسس انطلاق نقد الرواية في العقود التالية من القرن العشرين . وهكذا ، فإن هناك من يؤكد بأن هذا التوجّه في التنظير للفعل الروائي قد ساعد على تخليص الرواية من الواقعية السطحية والخارجية ، ومن اتكالها على العالم المادي وعلى ضحالة التعثر النثري ، لتصبح أكثر تركيزاً على حقيقة الحياة وعلى اضطراد أنساق الوعي الحديث[١٨] . وكأن بالرواية ، ضمن

هذه الرؤيا ، قد بدأت تُفَرِّقُ بين « المعطى - الموجود » وبين « القدرة على الخلق » . وحتى بات الطموح ألا يكون الفعل الروائي فناً يُقَرِّرُ أشياء عن العالم ، بل إنه يسعى إلى خلقها .

من هذا المنظار ، يمكن القول أن النقد الأدبي للرواية في الغرب بات أقل اهتماماً بالبعد « الأخلاقي » للفعل الروائي ، لكنه أصبح أكثر اهتماماً بالعلاقة « الفلسفية » بين الروائي والمادة الخام للرواية . إنه التوجه نحو « التفاعل » عوضاً عن التطلع إلى « التقرير » .

وفي هذا المجال فإن أورتغا (Ortega) يرى أن الرواية هي نوع تلقائي من الفن ، أو على الأقل يجب أن يكون كذلك نظرياً . إنه يذكر بدءاً من سنة ١٩٢٥ أن الرواية ، في فعل تأسيس عالمها الداخلي ، يجب أن تحل وتنفي العالم الحقيقي المحيط بها . على المؤلف ، كما يرى أورتغا أن يهتم بجذب القارىء إلى العالم « التلقائي » لروايته . ويستخلص من هذا أن على الرواية أن تحررنا من عالمنا الواقعي ، وتسمح لنا بالهجرة إلى العالم الذي تتخيَّلهُ ، وتعمل على إبقائنا هناك مانعة إيانا من العودة إلى عالمنا الواقعي(١٩) .

من جهة ثانية ، فإن أورتغا يُفَرِّقُ في الفعل الروائي بين « الشكل » وبين « مادة العمل الفني » ! الفن ، بالنسبة إليه ، يعيش فقط في شكله . إن بهاء الفن ، كما يعتقد أورتغا ، يجب أن ينبع من بنية هذا الفن ، أي من تشكيله وليس فقط من موضوعه . غير أن هذا التركيز على التشكيل الفنّي للفعل الروائي عند أورتغا لا يلغي دور « الأفكار » . على الروائي ألا يتناسى « أفكار » عمله . لكن استعماله لهذه « الأفكار » يجب أن ينحصر في العالم الداخلي لروايته . تُصْبِحُ الأفكار في الرواية خيالية بقدر خيالية الأشخاص الذين فيها . تُصْبِحُ الأفكار مثل الشخصيات : عناصر عاملة ومساهمة في تشكيل بنية الفعل الروائي بحد ذاتها . انطلاقاً من هذا الفهم لتشكل الرواية ، فإن القيمة الجمالية لها باتت تعتمد بصورة أساسية على المهارة التي يعمل الروائي عبرها لتقديم « شخصياته » لنا . هكذا ، فإن شخصيات الفعل الروائي تُصْبِحُ مستقلة عن القرّاء . إنها تبدو حقائق مؤثِّرة تتجاوز مُخيلة القارىء . ومن هنا ، فما الذي

يجعل دستوفسكي عظيماً وبَلزاك متوسط القيمة عند أورتغا ؟ إن شخصيات الرواية عند بلزاك مجرد نسخ عن أشخاص حقيقيين ، إنهم مواد الحياة نفسها . أما شخصيات دستوفسكي فهم ببساطة أشخاص ممكنو الوجود ، وبهذا فهم « يقترحون » « شكلاً » للحياة أكثر تأثيراً وجمالاً ؛ وكلما كان هذا الشكل تقريرياً كلما كان أكثر ابتعاداً عن الجمال والفن ، وكذلك عن التأثير .

مع لوكاش (G. Luqàcs) يبدأ إيقاع جديد في التنظير للفعل الروائي في الغرب[٢٠] . إنها محاولة للعودة بالرواية من بحار الفعل الفني « الصرف » إلى ضفاف جديدة تتآخى عندها « اللعبة الفنيّة » مع البعد الاجتماعي الهادف والعمق الفلسفي الواقعي . ولعل الرواية ، مع لوكاش ، تحاول أن تفيد أكثر من الأبعاد « الأخلاقية » التي كانت تقصدها في الماضي . غير أن البعد « الأخلاقي » يأتي ، هذه المرة ، أكثر تطوراً وأكثر تأقلماً مع الأبعاد الفنية الأخرى للعمل . إن الدعوة إلى التعاطي مع البعد « الأخلاقي » تأتي عند لوكاش أكثر تجانساً مع مفاهيم الالتزام الفكري والاجتماعي . كما أن توجُّه لوكاش نحو الرواية هو ، بالضرورة ، سياسي وتاريخي ؛ فرؤياه تقوم ، دائماً ، ضمن نظام فلسفي .

في « دراسات في الواقعية الأوروبية » الصادر ما بين ١٩٣٥ و ١٩٣٩ ، يذكر لوكاش أن كل شيء هو سياسة ؛ والرواية الواقعية هي الشكل الفني الأنسب الذي يعبر للحياة عن العلاقة بين السياسة والتأريخ . من هنا ، يمكن القول أن التنظير للفعل الروائي مع لوكاش كان يسعى لاكتشاف الحاضر عبر فهم العلاقات القائمة ضمن هذا الحاضر وتلك العوامل التي أدّت إلى وجودها من خلال أحداث الماضي . وقد يُمكن القول أيضاً ، إن من أهداف هذا التنظير الإقرار بِحتْميّة تأثير الحاضر والماضي على الفعل الروائي وعدم قدرة هذا الفعل على الخروج من حيِّز التأثير . ففي سنة ١٩٥٨ يذكر لوكاش في « معنى الواقعية المعاصرة » أن ليس هناك من عمل فني يقدر أن يقف حجر عثرة أمام المحيط التاريخي والسياسي الذي يُكْتَبُ فيه . إنَّ الحقيقة الاقتصادية والاجتماعية ، كما يقول ، تقوم دائماً بإفراز بيئة أدبية متناسبة معها .

يحاول لوكاش أن يُصوِّر العملية الأدبية نتيجة حتمية للضغط الذي يُولِّدُهُ نحو الرأسمالية وتعاظم قوتها في مقابل ضعف الفنان ـ الكاتب . فكلما تحوّلت الرأسمالية إلى قُوّةٍ مُسيْطرة ، كلما شعَرَ الفنان بغربة أكثر في بيئته وكلما تحوّل فهمه للواقع إلى انفصال ناضج عن هذا الواقع ، وهكذا ، فبدلاً من أنْ يختار الفنان مادته بنفسه ، فإنه يُحسُّ باضطراره ، كما كان يفعل زولا ، لوصف كُل شيء . وهكذا ، أيضاً ، مع تعاظم الرأسمالية لتكون وجوداً يومياً معيوشاً ، فإن الفنان يُصْبحُ أكثر تَشَتُّتاً وتمزقاً حتى يجد نفسه منفصلاً عن الإيقاعات العضوية للحياة وعن واقعية الخلق .

إن عطاء لوكاش المهم للتنظير الروائي يأتي في دراسته « نظرية الرواية » The Theory of The Novel ما بين ١٩١٤ ـ ١٩٢٠ . في هذا العمل يركز لوكاش على العلاقة بين الرواية والزمن . من جهة ، يقف الزمن في لحظته التاريخية وفي طغيانه اليومي على اللحظة الآنية . ومن جهة ثانية ، يقف الفرد في صراعه مع واقعه الاجتماعي . إن نوعية القدرة التخيلية وكميتها التي في ذهن الروائي هما من الأمور الهامة التي تقرر طبيعة هذا الصراع ونتاجه ، كما يقول لوكاش . أهي قدرة محدودة جداً بالنسبة لهذا المجتمع ؟ أهي كبيرة جداً ؟ أما الرواية ، فإنها في بعدها الملحمي الأعلى سوف تلتقي مع هذه القضية الأساسية : أن الشكل الملحمي ، بحدّ ذاته ، هو تعبير عن العلاقة بين الذهن والعالم .

يرى لوكاش في الشكل الملحمي للرواية نهوضاً من تجربة العالم الخارجي ؛ من العالم الذي اختفى منه الإله ، وصار مبنياً على التلقائية الداخلية للفنان . إنها التلقائية التي تشكل القطاع الوحيد الممكن للبطل المُغرَّب . الرواية ، بالتالي ، هي جدلية غربة الكاتب . وهي محصلة صراع العبقرية الذهنية مع قوة التغريب والقهر التي تمارسها الرأسمالية على الإنسان ـ الفنان .

هذه الدعوة التي يُطْلِقُها لوكاش لخلق عالم جديد تدخله من باب الرواية ، يُمكن أن تُشكّل دعوة إلى اكتشاف المجهول . إنها هجرة من الواقع

إلى اللامعلوم . والرواية تتخطى هنا حدود الدرس الأخلاقي أو لعبة العرض الفني ، أو محاولة وضع معادلات مميزة للإحساس بالحياة . إنها تصبح سفينة تَمْخُرُ عباب بحر الغيب عَلَّها تصل إلى إجابات لم يعرفها الناس بعدُ عن أسئلة طالما ردّدوها . هناك ، دائماً ، تغييرٌ في هذا الوجود . ولكن ، لا بد للفنان ، ومن هذا التصور بالذات ، من إدراك أنَّ لا تغيير يصل إلى « النهاية » ، إلى الإجابة عن التساؤلات ـ الكمال . من هنا ، فبطل الرواية يتحول من إنسان عادي إلى آخر ملحمي . الرواية تصبح ملحمة . بطلها بالضرورة ، « مجنون » يبحث عن قيم لها معنى دون أن يكون عارفاً بما يقوم بالبحث عنه أو ما قد يجده . إنه مغامر إنساني يطمح إلى المطلق .

والفعل الروائي ، من هذا المنظور ، يبتعد كلياً عن التقليد الذي بدأ منه في القرن الثامن عشر . لا يعود الروائي مهتماً بـ « الواقع » قدر اهتمامه بـ « الآتي » الذي قد يصبح « واقعاً » . الرواية تصبح مغامرة بحد ذاتها . إما أن تقود إلى عبث أو فشل ، أو قد تؤدي إلى اكتشاف « الإكسير » العجيب ! من هنا ، فإن لوكاش يعتبر الرواية فعلاً « عاكساً » وليس « مقلداً » . إن القارىء هنا يبدأ بالعالم الخارجي ، لكنه لا ينتهي فيه كما كان من قبل . على العكس من ذلك . القارىء ينتهي مع الرواية . يركب مغامرتها . يُضحى مثلها مُغامراً .

لئن كان لوكاش يدعو إلى الرؤية المُغامرة ، الرواية التي تستوعب الوجود الواقعي لتنطلق به إلى وجود واعد جديد ، الرواية التي تبدأ من الواقع بكل ما فيه لترحل إلى ما بعد هذا الواقع ، فإن « الشكليين الروس » The Russian Formalists حاولوا فصل الأدب عن السياسة . لقد ناقشوا في تلقائية الفن ؛ واقترحوا أن على النقد تجاهل الأسباب والنتائج الاجتماعية[٢١] . لقد أعلنوا ، كذلك ، أن الشكلية والماركسية متناقضتان : لأن الأولى تُفسِّرُ الوجود من الداخل ، بينما الثانية تسعى إلى تفسيره من الخارج . وهكذا ، فقد هاجم الشكليون الروس الدراسة الأكاديمية ، ودعوا إلى فصل النقد الأدبي عن الاهتمامات التاريخية والفلسفية والاجتماعية .

هناك ، إذن ، وحدة قائمة بذاتها يُمكن أن تكون المدخل إلى الفعل

الروائي . هذه الوحدة لا ارتباط ، نظرياً ، لها بأي شيء آخر ؛ ولا علاقة لها مع أي شيء آخر . هي البداية وهي المنطلق . قد تقود إلى تفسير العلاقات ، وقد تشير إلى الخلفيات ؛ لكنها ، ومن وجهة نظر التحليل الأدبي ، هي الوحدة الوحيدة الموجودة . إنها ، في هذا المجال ، الرواية . لقد ركّز الشكليون الروس على العلاقات الداخلية القائمة داخل العمل الفني ـ النص ـ وبات العمل الأساسي للناقد هو دراسة الطرق التي استعمل عبرها الكُتّاب الكلمات والوسائل اللغوية .

قيمة الفن ، وفق هذا التصور ، كما يقول فيكتور شكلوفسكي (Victor Shqlovsky) ، تكمن في قدرته على عدم تمكين « المتلقي » من معايشة عدم فنية « الموضوع » . « الموضوع » ، بحد ذاته ، غير مهم . التقنية الفنية هي الأساس ، وليست ما تحويه هذه التقنية . العمل الفني ، استناداً إلى هذا الرأي ، بات لا يحتاج لأن يُشير أو يدل على أي شيء خارج نفسه .

مع الحركة البنيانية في النقد ، تأخذ الرواية منعطفاً جديداً . لا يعود الفعل الروائي « مُرْشِداً » لمجتمع أو مصدراً لدرس أخلاقي أو تصويراً جمالياً أو تحليلاً لأمر يهم هذا المجتمع . وكأن الرواية تتعدّى حتى فعل الخروج عن البيئة ومحاولة إنشاء عالم جديد ، لتصبح ، وفق هذا التطلّع ، دليلاً على البيئة والشخص والمحيط . الرواية ، الفعل الفني بكليته ، يصبح خارطة يمكن من خلالها قراءة العناصر التي كوّنته في مختلف أبعاده . ومن هنا ، فإن « البنيانيون الباريسيون » Parisian Structuralists المعاصرون هم أكثر تحديداً من سواهم في توجههم نحو البنية .

إن وحدة أي عمل ، في هذا التوجه النقدي ، تعرف على أنها تقرير نفسي أو اختبار غيبي أعطى مجالاً لولادة العمل ، من هنا ، فالكتابة ، بحد ذاتها ، هي نتاج الذهن اللاواعي . ومن هنا ، أيضاً ، فالبنيانية تُركز غالباً على العقل اللاواعي الذي أنتج جزئيات البنية الفنية للعمل . إن الناقد البنياني يميل إلى اعتبار أي شيء يكتبه الكاتب بمثابة جزء هام من مجموع عمله ، وهو يبحث عن إشارات ومفاتيح في كل مكان ولأي مكان[٢٢] ! الكتابة ، إذن ، هي ما

يمكن اعتباره ، وفق هذه الرؤيا ، نظاماً من الإشارات . أمّا اللغة فتصبح ، عندئذ ، فهرساً يَدُلُّ على نَفْسِيَّة الكاتب .

وأياً كان التوجه نحو الفعل الروائي ، فهناك حقيقة أثبتت وجودها خلال أكثر من قرنين من الزمن . إنها الرواية ؛ أكانت دليلاً للمجتمع أم دليلاً على المجتمع . لا يهم . المهم أن فناً أدبياً أثبت جدارته ووجوده ، وأثبت قابلية مُثيرة للدهشة للتطور والتفاعل المستمر مع الإيديولوجيات المتعددة التي عاصرها . لم يكن هناك من تنظير للرواية لا يستند إلى إيديولوجيا معينة ، ومن ثَمَّ فقد يكون بالإمكان القول إنَّ الرواية بسبب من العناصر العديدة المتفاعلة فيها والمُشَكِّلة لتركيبها ، هي من أكثر الفنون الأدبية تجاوباً مع التفكير الإيديولوجي للمرحلة وتأثراً به . ولكن أين مستقبل الرواية في هذا الزمن ؟ هل ما زالت الإيديولوجيات المعاصرة تطالب ـ من خلال الممارسة الفعلية ـ بوجود الرواية ؟ هل ما زالت الرواية « سلعة » قابلة للانتشار والتسويق ، وما زالت قادرة على « الفعل » الأدبي بكل أبعاده ؟.

في هذا المجال قد يُسْتَحْسَنُ ذكر رأي لواحد من أبرز النقاد والمنظرين الروائيين الفرنسيين . إنه آلان روب ـ غرييّه (Alain Robbe-Grillet) الذي يقول إنه من الصعوبة أن يتصور المرء أن فن الرواية قد يمكنه الاستمرار من غير تغيرات جذرية . وهو يرى أيضاً أن كثيراً من الناس يعتقدون بأن هذا الحل غير ممكن ؛ وبالتالي ، فإنهم يعتقدون أن الفن الروائي يموت . غير أن آلان روب ـ غرييه يراهن على التاريخ ـ المستقبل . إنه يقول إن التاريخ وحده سَيُثْبِتُ إن كانت الإرهاصات التي نراها ـ أو نعيشها ـ اليوم في الفن الروائي هي بوادر حياة أو موت(٢٣) .

من جهة ثانية ، فإن رؤيا لناقدة أميركية هي لسلي فيدلر (Leslie Fïdler) قد تبدو ذات أهمية ، لأنها تلمح إلى نهاية زمن الرواية فعلاً أدبياً مميزاً(٢٤) .

تربط فيدلر موت الرواية ، على الأقل في الولايات المتحدة الأميركية ، بالوضع الحضاري هناك الذي ترى فيه إرهاصات ما قبل الانحطاط . وهي تجد دليلاً على موتها في معاملة الكتاب والنقاد المعاصرين لها . إن لسلي فيدلر ترى

موت الرواية في أن يهزأ بها الناس بينما يظهرون أنهم يحاولون رفع شأنها كما يفعل ، حسب قولها ، نابوكوف (Nabokov) أو جون بارث (John Barth) ؛ أو أن ينظروا إليها مجموعة أشياء بعيدة عن الحياة مثلما يفعل آلان روب - غرييه أو أن يُشهِّروا بها مثلما يُشَهِّر وليم بورروز (William Burroughs) ، أو أن يتركوا فيها بقايا مبعثرة من التجربة أو الموت المهترىء كما يفعل كثير من الكُتَّاب في الولايات المتحدة الأميركية . وترى فيدلر أن الرواية تتلاشى ، وهي تُعيدُ ذلك إلى سببين ، أولهما أن الإيمان بوجود الرواية قد مات في نفوس الكتاب ؛ وثانيهما أن حاجة الجمهور للرواية ، تلك الحاجة التي اختُرِعتْ الرواية لسدها ، قد أخذت تُشْبَعُ بطرق أفضل .

والسؤال الآن : هل يمكن أن تنتهي الرواية حقاً ؟ هل صحيح أن جزءاً من الحضارة الغربية المعاصرة أخذ يتحول إلى خنجر يطعن الرواية ويميتها ؟ هل انتهى عهد الرواية في دنيا الأدب ؟ وللجواب عن هذا السؤال قد يحسن أن يعود المرء إلى مصدر « الرواية » الذي سبق الحديث عنه في بداية هذه الدراسة : إنه الوجود الإنساني بكلّيته . ولذا ، فطالما أن الإنسان موجود ؛ طالما أنه يُفكر ويتفاعل ويعمل ويتخيّل ويعيش ، طالما أنه حيٌّ ، طالما أنه مُتشوّقٌ إلى الأفضل ، فالرواية باقية وإن اختلفت أشكالها وتطلعاتها بين شعب وآخر وجيل وآخر .

الهوامش والمراجع

(١) للتوسع في هذا الموضوع راجع :

- F.W.J. HEMMINGS, Réalism and the Novel: the Eighteenth Century Beginnings. An essay published in:
 The Age of Realism, ed. F.W.J. Flemmings, Penguin Books, England, 1974, pp. 9-34.
- LESLIE A. FIDLER, The Death And Rebirth of The Novel, an essay published in:
 The Theory of the Novel-New Essays, ed. John Halerin, Oxford University Press, U.S.A., 1974, p. 198.

(٢) انظر :

- HEMMINGS, Realism, p. 11.
- JACQUES RUSTIN, L'histoire véritable dans la littérature romanesque du XVIII[e] Siécle frânçais: Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises, vol. XXVIII (1966), p. 89.

(٣) HEMMINGS, Realism, p. 12.

(٤) RENE WELLEK, Concepts of Criticism, Yale University press, London, 1975, pp. 240-41.

(٥) HEMMINGS, Realism, p. 12.

(٦) Loc, cit

(٧) FIDLER, The Death, p. 189.

(٨) JOHN HALPERIN, The Theory of The Novel-A critical Introduction, An essay published in: The Theory of the Novel, p. 4.

(٩) HALPERIN, The Theory, p. 5.

(١٠) HALPERIN, The Theory, pp. 10-11.

(١١) Loc, cit.

(١٢) HALPERIN, The Theory, p. 15.

(١٣) HALPERIN, The Theory, p. 16.
 (as Being quoted from:
 VERNON LEE, On Literary Construction, in The Contemporary Review,

LXVIII (1895), pp. 404-19).

(١٤) HALPERIN, The Theory, p. 17.
(as Being quoted from:
- Vernon Lee, The Craft of Words, novell Revue, XI |1894|, pp. 571-80).

(١٥) « هناك مقالان » للورنس يعالجان هذه القضايا وقد استندت إليهما ويستحسن ، لمزيد من الفائدة ، الرجوع إليهما » .

- D. H. LAWRENCE, - Morality and the Novel, first published in the Calender of Modern Letters, 1925.
- Why the Novel Matters, first published in Phoenix (1936). both articles are published in: 20th Century Literary Criticism - A Reader, ed. David Lodge. Longman Group Limited, London, 1972. pp. 127-135.

(١٦) 20th Century. p. 133.

(١٧) راجع حول هذا الموضوع :

- JOHN FLETCHER and MALCOLM BRADBURY, The Interoverted Novel, an essay published in: Modernism, ed. Malcolm Bradbury and James Mc Farlane, Penguin Books, England, 1976, pp. 894-396.

(١٨) LETCHLR and BRADBURY, The Introverted, p. 408.

(١٩) JOHB HALPERIN, Twentieth - Century Trends In Continental Novel Theory, an essay in: The Theory of The Novel, pp. 375-377.

(٢٠) يستحسن النظر في مقالة جورج لوكاش حول الحداثة :

- GEORGES LUKACS, The Ideology of Modernism, an essay published in 20th Century, pp. 474-488.

(٢١) HALPERIN, Twentieth, pp. 379-380.

(٢٢) HALPERIN, Twentieth, p. 381.

(٢٣) ALAIN ROBBI, GRILLET, A Future For the Novel, an essay published in 20th Century, pp. 467-473.

(٢٤) يستحسن النظر في اثنين من أبرز مقالات فيدلر :

LESLIE A. FIDLER, The Death And Rebiurth of the Novel, an essay in The Theory, pp. 189-209.
-LESLIE. FIDLER. The Ind of The Novel, an essay in Perspectives On Fiction, ed. James I., Calderwood and Harold I. luliver Oslotd University Press. U.S.A., 1968. pp. 190-196.

صورة البطل في « الشيخ والبحر »
البطل في الرواية الأمريكية المعاصرة

تمهيد وتقديم

بدأتُ العمل بقصد التحضير لبحث عن صورة البطل في الرواية الأميركية المعاصرة انطلاقاً من « الشيخ والبحر » لأرنست همنغواي وصولاً إلى أبرز روايات السبعينات . لكن ، ما إن عدت إلى قراءة رواية همنغواي ، بعد زمن من هجري لها ، حتى امتلكتني مجدداً : تجاوزت الرواية غبار الزمن وتغيرات العصر الظاهرية ، وبرزت من جديد أمامي نابضة بالحياة ، رافضة أن تقبع على أحد رفوف متحف الأدب قطعة من تاريخ عتيق يجللها غبار من اللون المميت .

أمام هذا الأمر ، وأمام موجة ضخمة عاتية من الروايات استطاع فيها « الكومبيوتر » ، مع « حروب النجوم » وكثير من « الخيال العلمي » أو « العلم الخيالي » ، أن يرسم صورة أخرى للإنسان الأميركي يخفي فيها بعض ملامحه الإنسانية ؛ رأيت نفسي أقف بإصرار أتأمل رواية همنغواي حيث الإنسان ما زال بعريه الإنساني ، بلحمه ودمه فقط ، يقف بعيداً عن صرير الآلة ولهاث الاختراعات الحديثة التي تشاركه بطولة الحياة . ولعلّ فكرة راودتني أن « الشيخ والبحر » قد تكون بين آخر وأبرز ما كتب في مرحلة كان فيها « البطل ـ الإنسان » سيد الموقف ؛ ولذا ، رأيت نفسي أتوسّع في دراستها ، أحاول أن أغوص أكثر من قبل في أعماقها بحثاً عن صورة للبطل فيها بعيني قارىء عربي يعيش عصر القوة الأميركية ويعاني منه .

من هنا ، أعتبر هذه الدراسة عملاً تأسيسياً للبحث الذي أقوم به حول

« صورة البطل في الرواية الأميركية المعاصرة ».، ولـذا فإن القسم الثـاني من العمل ، والذي سأقدمه قريباً ، يكون محوره « صورة البطل في الرواية الأميركية بعد الشيخ والبحر وصولاً إلى السبعينات » .

أما المنهج الـذي اعتمدتـه ، فهو الانـطلاق من النص وحده ، دون أي عنصر سواه ؛ باعتبار أن النص هو الوحدة الحيَّة القـائمة بـذاتها ، وهـو المادة الأولى والأخيرة التي تقدم للقارىء « الدنيا » التي تعدُّ بها الرواية ، والتي يحب القارىء أن يطوف في أرجائها لا لمجرد السياحة الأدبية وحسب ، بل للمعايشة والتفاعل . إن هذا المنهج في التحليل ـ ومع هذا الموضوع بالذات ـ يحاول أن يكوِّن قراءة حية للنص تربطه بالعصر الحالي دون أن تقتلعه من زمنه أو تطمس معالم وجوده الأوَّل . فالنص الأدبي الحقيقي هو نص حيّ ، يظل يتفاعل بطلاقة إيجابية ـ بعيدة عن المتحفية الأكاديمية ـ مع الواقع المعيوش؛ ومن هنـا ، فإن التباعد الزمني بين النص والحاضر لا يعود قائماً ، بل يحل محله مجالٌ خصب من التناغم المعطاء المرتبط بحيوية النص من جهة والطاقة التفـاعلية للقـارىء وعصره من جهة أخرى .

صورة البطل في « الشيخ والبحر » :

وضع أرنست همنغواي روايته هذه في الخمسينات من هذا القرن ؛ ونال على عمله هذا جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٥٤ . والرواية بحد ذاتهـا من أشهر أعمال همنغواي وأكثرها شعبية وانتشاراً بين الناس ؛ وفي هذا دلالة عميقة على استجابتها في زمن معيَّن لصـور ورؤى أحبَّها القـراء وأرادوا تحقيقها ؛ أو إنهـا كانت في نفوسهم وشخصياتهم وظهرت لهم أكثر وضوحاً وجلاءً. إنها ، إذن ، من ناس الخمسينات وأمـانيهم ، وهي كذلـك من وحي حقبة هـامة من تـاريخ الحضـارة الأميركيـة . وتبرز أهميـة هذا الأمـر عندمـا يـلاحظ المـرء أن حقبـة الخمسينات هذه كانت العصر الذهبي لدولة أميركا ، ولعلَّ هذا التقويم للحقبة يزداد تأكيـداً عندمـا نجد انشـداد الحياة الأميـركية المعـاصرة اليـوم إلى مرحلة الخمسينات ، ومحاولتها التعامل معها كأنها مرحلة « الكلاسيكية الحديثة » في الـزمن الحاضـر . هي ، إذن ، رواية من المـاضي ، لكنها تجسـد واحداً من

أحلام اليوم ؛ وشخصية البطل فيها لا تعود ـ من هذا المنظار ـ من وحي وثائق التاريخ ، بل هي من أوراق الحاضر ، من « وثائق » السبعينات والثمانينات .

تحكي الرواية ، كما هو معروف ، قصة شيخ بحار يحاول بإصرار عنيف أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه ، ورغم عبء السنين الذي يحمله ، ما زال صياداً قادراً بارعاً يقارع الصعاب ويعود من معاركه مكللاً بالنصر . هذا الشيخ ، يصر بعد أربعة وثمانين يوماً من محاولات الصيد الخائبة على أن اليوم الخامس والثمانين هو يوم حظه وسعده . وفعلاً ، فإن سمكة ضخمة كبيرة تلتقطها صنارته في البحر بعيداً جداً عن اليابسة والناس ، ويبدأ الصراع بين الشيخ الوحيد وسمكته الكبيرة : هي تحاول الحياة والخلاص وهو يجهد للإمساك بها وقتلها . وتمر أيام عليه ، وحده في البحر يعاني مع سمكته شتى الصراعات حتى يتوحد وإياها : مقاتلان عنيدان من أجل إثبات الوجود . ولحظة يظن الشيخ أنه انتصر على سمكته باصطيادها ، تهاجمه أسماك القرش اللئيمة ، تنهش من لحم سمكته التي يصل بها أخيراً إلى شاطىء بلدته هيكلاً عظمياً افترست لحمه وحوش البحر ؛ ويصل معها إلى كوخه الفقير صياداً قتله التعب وأنهكه التحدي : شيخاً ، منزوياً ، خائباً ، تعساً ، قانعاً بحظه .

بطل الرواية ، كما يبدو للوهلة الأولى ، هو الشيخ الصياد : الفرد الذي يصارع ويتحدى ويقتل لإثبات وجوده وحقه في هذا الوجود غير مبالٍ بالتضحيات التي يقدمها في سبيل هدفه ، وغير عابىء بالمشاق التي عانى منها لتحقيق مرامه . إنه ، بطريقة أو بأخرى ، صورة واضحة للتفكير الذي طرحته الحضارة الأميركية حول الفرد وقدرته وحقه . الفرد صاحب المبادرة ، وهو الذي يقوم بتسخير كل الطاقات التي يملكها لتحقيق مبادرته ؛ كما أنه يعتبر عمله مقياساً لوجوده . فإنْ تحقَّقَ العمل ، تحقق معه وجود الشخص الذي يقوم به ، وإذا لم يتحقق العمل ، فإن هذا الشخص يصبح متلاشياً لا يستطيع أن يتابع وجوده . هو الفرد ، إذن يصارع بمفرده ، وعليه إما أن ينتصر وحيداً ، أو يموت وحيداً . لكن ، إن كان الشيخ الصياد هو صورة عن الفرد في الرؤيا الأميركية المعاصرة ، فأي فردٍ هو كما تظهره رواية همنغواي ؟

أوّل صورة تطالعنا هي أن الشيخ إنسانٌ يعيش بمفرده : لا زوجة له ولا ولد ، يأوي إلى كوخه التعِس وحيداً في كل أمسية محاولاً معايشة وحدته باستعادة أحلام من زمن شبابه غاب عنها الإنسان وما بقي على مسرحها إلاّ أسودٌ بريَّة ترتع على شاطىء رملي (ص ١٩)(*) . أما أفكاره حول الحاضر فإنها تدور غالباً حول مباريات « البيسبول » يرافق أبطالها مهتماً بواحد فقط : دي ماجيو ، لأن والده كان صياداً مثل الشيخ ؛ ولأن دي ماجيو ، مثل الشيخ أيضاً ، يعاند ألم الجسد محاولاً التفوق عليه في رحلة الحياةوالتحدي (٤٣ - ٤٧ - ٥٢ - ٥٧ - ٨٣ - ٨٩) . واحد فقط يرافق الشيخ على اليابسة : إنّه الصبي الذي ينسلّ من كوخ والديه ليكون مع الشيخ في الصباح والمساء ، محاولاً أن يؤنس وحدته من جهة ، وأن يتعلم منه فنون الصيد من جهة أخرى (٦ - ١١ - ١٨) . وكأن الصبي ، هنا ، ما عاد غريباً عن ذات الشيخ ؛ وكأنه امتدادُ نفسه في المستقبل وخلاصة تجاربه في الزمن ؛ حتى ليكاد المرء يعتقد بأنّ الصبي ما هو إلاّ الجزء المقبل من الشيخ في الزمن الآتي ؛ الجزء الذي ربما كان همنغواي نفسه يتوقعه لجيل السبعينات !

إنَّ نظرةً تحاول تحليل واقع هذا الشيخ يمكن أن تلاحظ أن الماضي الذي يمثله البشر - الآخرون قد انمحى من ذاكرة الشيخ . لم يحمل الرجل معه من ماضيه إنساناً آخر سوى نفسه ؛ لم يتذكر ، وهو في شيخوخته ووحدته ، حبيبةً ما أو أمّاً أو رفيقاً أو حتى عدواً . نسي الإنسان كله ، ولم يَبْقَ في الذاكرة إلاّ وحوشٌ برية ترتع بحرية وصفاء عند شاطىء البحر . وكأن الصورة تقفز بالذاكرة إلى الأوروبي الأول الذي نزل الشاطىء الأميركي ، فما اعترف بإنسان سوى نفسه على تلك الأرض ، ومن فرديته هذه انطلق في تجربته مع الحياة في العالم الجديد . أما الحاضر ، فلا يرى فيه الشيخ إلاّ نفسه ، ونفسه فقط . دي ماجيو هو امتدادٌ آخر للشيخ ؛ هو الشيخ يمارس لعبة « البيسبول » القاسية كما يمارس الصيد القاسي في مجاهل البحر البعيدة . وهو الشيخ في لعبة « البيسبول »

(*) اعتمدت على النسخة : Hemingway, The Old Man and the Sea, Panther Books, 1976, England والأرقام بين مزدوجين إشارة إلى صفحات هذه النسخة .

يكبت آلام كاحله الدائمة في سبيل الفوز باللعبة ؛ كما أنه الشيخ يرفض حتى أن يصرخ من أوجاع يديه وظهره ، يقطعها خيط الصيد عندما تجذبه السمكة الكبيرة إلى قاع البحر ، ليفوز باللعبة البحرية . أما الصبي ، فهو أيضاً لا يخرج عن هذه الحدود إطلاقاً . إنه امتداد الشيخ « يده الثالثة » التي طالما يشتاق إليها في الوقت الصعب ، وطالما يفتقدها في دقائق الشدة والفرح معاً . الصبي لم يظهر أبداً غريباً عن الشيخ ، هو قطعة من نفسه يُتوقع لها أن تستمر في زمن قد لا يعيش الشيخ ليراه بعينيه ويحسه بجسده .

مسرح الحياة ، إذن ، كما تظهر صورة البطل في رواية « الشيخ والبحر » حتى الآن هو الفرد : إنه الخشبة والممثل في آن . ليس في ماضيه ما يخرج عن نطاق نفسه ، وليس في حاضره ما يتجاوز وجوده الشخصي وتكوينه الذاتي ، وليس في رؤياه للمستقبل ما يشذّ عن تطوره الذي يحب أن يراه لأحاديّته . البطل ، كما ترسمه الرواية ، حتى الآن ، هو وجود يكاد يقارب تقديس حقّ الإنسان في فرديته واعتبارها المنطلق الأساسي والوحيد لتجربته .

لكنْ ، إن كانت صورة البطل الفرد المطلق هي التي تقدمها لنا الشيخ والبحر ، فما هي خصائص هذا الفرد وميزاته التي يتسلح بها ليخوض غمار الحياة ويمارس عبرها تجربة وجوده وتحقيق ذاته ؟

إنَّ أول ميزة للبطل يطالعنا بها همنغواي الأميركي في روايته هي أن هذا الفرد مستقل ، مصر على الاعتماد على نفسه وعلى قدراته الذاتية . فالشيخ يرد على الصبي عندما يقترح الأخير إقتراض بضعة دراهم من الآخرين لتأمين بعض احتياجات الشيخ بقوله : « أنا أحاول أن لا أقترض . في البداية تقترض ، وبعد ذلك تتسوّل » (١٢) . ليس لدى البطل ، إذن ، أي استعداد للارتهان للآخر ؛ ففي هذا كسر لمبادئه وتحويل لشخصيته من متفرد فذّ قوي إلى اتكالي يتسوّل حياته بضعف .

إضافة إلى الميزة السابقة ، فالبطل في هذه الرواية يعتمد على عقله وقدراته الذهنية أكثر من اعتماده على جسده وقواه البدنية . فهو عندما يفكر

باصطياد سمكة كبيرة يتغلب باصطيادها على سوء طالعه ، يلاحظ الصبي أن قوة الشيخ الجسدية ما عادت مؤهلة لتساعده في مهمته ؛ لكن الشيخ يجيبه قائلاً : « قد لا أكون قوياً كما أظن نفسي ، لكنني أعرف عدداً من الحيل ، وكذلك فأنا أعرف كيف أستفيد من منطق التفكير والتحليل »[١٧] .

والبطل في الشيخ والبحر محب للآخر ، متعاطف معه ؛ بل هو أحياناً عاشق له ، متيم في هواه ؛ ويرى أن الآخر امتداد طبيعي لوجوده ومسرح لتحقيق هذا الوجود . لكن الآخر ، في هذا المجال ، لا يكون الإنسان كما قد يتبادر إلى الذهن . فلا وجود للإنسان الآخر عند الشيخ . الإنسان موجود فيه ، ومحتوى داخل ضلوعه ، ولا يتعدى حدود ذاته الفردة . « الآخر » في الرواية هو الطبيعة بكل أبعادها . وقد ركز همنغواي في روايته على البحر وما فيه وما يدور في فلكه الجغرافي كعناصر مشكّلة للآخر عند بطل الرواية . فالشيخ لا يتحدث عن البحر إلا بصفة الحبيبة المعشوقة . إنه لا يذكره ، كما يروي همنغواي ، إلا بصفة La mar ، هذه الصفة التي تعوَّد الناسُ إطلاقها عندما يحبون البحر (٢٣) . والشيخ ما أحب البحر إلا ورأى فيه صورة الأنثى المحبة (٢٣) التي لا تعطي إلا الأشياء العظيمة ؛ والتي وإنْ آذت أحياناً ، فإن أذاها يكون ناتجاً عن أمور تفوق إرادتها وقدرتها على السيطرة . البحر ـ الأنثى ، إذن ، هو من ضمن « الآخر » الذي يتعايش معه الشيخ . ومن هنا ، يمكن القول إن بطل الشيخ والبحر لا يفكر بالإنسان ـ الآخر ليعيش معه . وحتى الأنثى ، التي تعتبر تكملة طبيعية لوجوده الذكوري ، نراه يستعيض عنها بالبحر ـ الأنثى يتعايش معه عشقاً وولهاً .

ومع صفة المحبة ، فالبطل في رواية همنغواي هذه شفوق ، متعاطف مع الحيوانات البحرية التي يتشاءم منها سواه من الصيادين ، أو هم لا يبالون بمصيرها . إنه يرى أن له قلباً كقلوب « السلاطعين » البائسة ، وله رجلان ويدان كما لها أرجل وأيدٍ (٢٩) ، وأنه متشابه لدرجة تمنعه من أن يتشاءم من منظرها كما يفعل الآخرون ، أو أن يقسو عليها كما يتصرف الناس (٢٩) . حتى تلك السمكة الكبيرة التي يرتبط مصيره ، كما يعتقد ، باصطيادها ، يُشفق عليها حين

تعلق بصنارته ، ويتألم لألمها (٤٠) . إنه يحترم هذه السمكة التي تعمل صنارته على قتلها . أكثر من هذا ، إنه يتفاعل مع أوجاعها ، يحس بالألم تزرعه رؤوس صنارته في فمها كما تُحِسُّهُ هي (٤٦) ؛ بل هو يعطيها حق قتله كما أعطى نفسه حق قتلها . إنه يتجاوز حدود المشاركة بالألم ليصل إلى حدود التآخي ، فالسمكة تصبح « أخاً » له ؛ يتّحد وإياها في صراع إثبات الوجود ، ويُضحي لا فرق عنده من يقتل الآخر وينتصر طالما كل واحد من الأخوين هو هدف الآخر (٧٩) . لكن ، رغم كل مظاهر التآخي ، وكل مظاهر الاتحاد بالآخر والإنصهار فيه ، يظل الأمر يتمحور حول صراع الفرد من أجل فرديته وأحاديّته المطلقة ؛ ويضحي « التآخي » و« الإنصهار » وكأنهما أكذوبة يلفقها الفرد ليموه بها عن قسوته ورغبته في تحقيق الأنا الذاتية الفردية : البقاء وحيداً مسيطراً . من هنا ، لمّا تنتهي لعبة صراع البقاء وإثبات الوجود بين الشيخ والسمكة ، يتحول الشيخ عن حالة « التآخي » و« الإنصهار » ، يضع كل مشاعره المتفاعلة إيجابياً مع الآخر على الرف ، ويعود إلى تحقيق سلطته على كل ما يمكنه أن يضع يده عليه من هذا الآخر ، إنه يبدأ بإعداد « جثةِ » ما كان « أخاً » له قبل لحظات ، ليعود بها إلى قريته مثبتاً بها لوجوده وقدرته في الصيد (٨١) .

هناك ميزة أخرى يتصف بها شيخ همنغواي : الإيمان بدور الحظ في حياة الفرد ، لكن الشيخ لا يرى أن الحظ هو العنصر الأساسي في النجاح أو الفشل . فالحظ هو عنصر مساعد ، ولا بد من وجود التصميم والاستعداد العملي لملاقاة الأمور . الشيخ يرى أن على المرء أن يُهيِّىء نفسه لمواجهة الحدث ، متسلحاً بكل ما يمكنه الحصول عليه من زاد وخبرة ومعدات ، غير أن هذه كلها لا تؤمّن له النجاح إذا لم يتوافر له عنصر الحظ . « عليك أن تستعد » ، يخاطب الشيخ الصبي : « وعندما يأتي الحظ تكون جاهزاً للبدء بعملك » (٢٥) . وهذا بالفعل ما قام به الشيخ في اليوم الخامس والثمانين من أيام محاولاته الصيد . فعندما أشرقت شمس هذا اليوم ، الذي اعتقده يوم سعده ، صمم الشيخ على ضرورة عمله في هذا النهار بطريقة جيدة (٣٣) .

ورغم اعتقاده بأمور غيبية ، كالحظ ، تسيطر على حياة المرء ، فالشيخ

ليس بالرجل المتدين (٥٤) . إنه قد يعمد أحياناً إلى بعض النذور الدينية الخفيفة الحمل ، كأن يعد بترديد بعض الأدعية والصلوات . لكنه في مسلكه هذا لا ينطلق من الدين ، بل يتخذ من بعض الشعائر الدينية وسيلة لتخفيف عناء عمله ، أو لمساعدته في لحظة معينة طارئة على التفوق على عجزه أو خيبته (٥٤) . ولعله من خلال هذا النوع من التعاطي مع الفكرة الدينية يتّجه إلى التعامل مع موضوع الخطيئة . إن الشيخ الذي يتصدر رواية همنغواي ، لا يفكر بالخطيئة . أكثر من هذا ، إنه لا يجد في نفسه أي إدراك لها (٩٠) . فالخطيئة ، كمحصل حتمي للفكر الديني ، غير موجودة بالنسبة له . لكنّه عندما يعيش مرحلة التآخي مع الآخر ، يصل في إدراكه الفكري إلى أمر يراه أبعد من مستوى الخطيئة وأكثر عمقاً : إنه يرى أن قتله لهذه السمكة التي أحب ليس خطيئة ، بل هو عمل قد يكون أعظم من الخطيئة (٩١) . هي ، إذن ، مشاعر لا تنبع من الدين بمفهومه الطقسي أو الإلزامي كما يفهمه أتباع الدين ، بقدر ما تصدر عن مشاعر التوحّد مع الآخر ، حتى وإن كانت هذه المشاعر مرحلية تمويهية كما سبقت الإشارة .

من هنا ، يمكن للمرء مناقشة بعض الملامح الدينية ـ المسيحية للبطل التي قد يجدها أو يحاول تأويلها قارىء الرواية . إن التعبير عن بعض آلام الشيخ بتصويرها كأنها : « المسمار يخترق اليد إلى الخشب » (٩٢) ، هذا التصوير الذي يذكر ببعض مراحل الصلب ، أو حمل الشيخ لعمود الشراع (الصاري) على كتفيه يصعد به تلّة القرية متعثراً منهكاً (١٠٤) وكأنه المسيح في طريق الجلجلة ؛ أو استلقاؤه على سريره ، بعد عودته خائباً من رحلته ، في وضع يشبه المصلوب (١٠٥) ، إنما هي صور يلقيها المؤلف بلسانه هو على الشيخ وليست صوراً تنطلق من نفسية الشيخ أو أسلوب تفكيره . إنها ، في الواقع ، محاولات إسقاط خارجية للصورة المسيحية لعملية الصلب يسعى همنغواي لأن يُلْبِسها للشيخ ؛ لكنها ليست على الإطلاق من عند الشيخ أو من وحي مبادئه وشخصيته . لذا ، فلا يمكن للمرء أن يرى أن الشيخ في عذابات الخيبة والوجع التي صورها همنغواي كان مسيحاً آخر يسعى للتكفير عن خطيئة الإنسان بالألم والشوك وكأس الخل .

إن رفض صورة البطل يلقى العذاب من أجل الآخرين - بالمفهوم المسيحي - تسقط نهائياً عندما يرى القارىء أن الشيخ يؤمن إيماناً كلياً بأنه ما خُلق إلا ليكون صيّاداً (٣٢) . فالبطل في رواية همنغواي يتجاوز حدود الصيّاد العادية في كسب الرزق ، ليتحول إلى قاتل ؛ مهمته التي يعتقد أنه يعيش لينفذها هي القتل لمجرد القتل ، إنه يفرح باصطياد الآخر ، يقتله أياً كان هذا الآخر ؛ إنه لا ينتظر حتى يعرف هذا الآخر ليقرر إن كان له أن يقتله أو لا ؛ على عكس هذا ، فالشيخ يقرر بكل وعيه اصطياد « السمكة » / الآخر قبل أن يراها أو يعرفها أو يدرك حقيقة حجمها ونوعها وشخصيتها (٣٧) . أكثر من هذا ، إن كل محاولاته للتآخي مع « السمكة » / الآخر واحترامها ، والإشفاق عليها - بل عرضه عليها أن تصطاده هي إن استطاعت ، سرعان ما تتبخر أمام فرحه القاسي والمؤلم باصطيادها والعودة بها إلى قريته إثباتاً قوياً وصارخاً يبرز لنفسه عن قدرته كصياد - قاتل . والبطل في هذه الرواية ليس من النوع الذي يتراجع عن مهمته أياً كانت الأحداث التي تواجهه . إنه مصر على تنفيذ عمله حتى آخر قطرة من دمه . فالإنسان ، كما يرى هو ، لم يُخلق ليُهْزَم : « يمكن للإنسان أن يُحَطَّم لكنْ لا يمكن له أن يُهْزَم (٨٩) .

إنطلاقاً من هذا كله يمكن رسم صورة البطل في هذه الرواية كمؤشر لمستقبل الإنسان بعد الخمسينات في أميركا وحتى أيامنا الحاضرة ، إذ يبدو أن أبطال النصوص الروائية بعد همنغواي لم يستطيعوا تقديم إضافة حقيقية في البنية العميقة لشخصية الإنسان الأميركي . في الواقع ، لقد حاولوا تمويه حقيقة هذا الإنسان بإدخاله في دهاليز الكومبيوتر وفي دنيا قرقعة الصفيح والآلات الصمّاء . من هنا ، يكون همنغواي قد استطاع بتنبُّه الأدبي أن يكشف واقع التطور في الرواية الأميركية قبل حدوثه بعشرين سنة . فبطله هو الإنسان الفرد المستقل ، المعتزّ بفرديته والمصر على ذاتيتها والأنا الواحدة فيها . إنه ، إضافة إلى هذا ، الفرد المعتمد على العقل والقدرة الذاتية ، لكنْ ، الذي يرى في الحظ عنصراً مساعداً وأساسياً في نجاحه . غير أنه ، من جهة أخرى ، ليس ذلك الفرد المؤمن بالدين أو المنصهر فيه . هو أيضاً الفرد الذي يعيش ليصطاد

الآخر بقتله واستهلاكه ؛ والذي يحاول ـ أحياناً ـ أن يغطي قساوة قراره العدائي هذا بمحبةٍ ظاهرية للآخر تغلّفها قشرة رقيقة من التعاطف والتآخي .

ورغم كل معاناته من نوعية هذا الوجود ، فإن البطل الذي ترسمه رواية « الشيخ والبحر » يبدو مصراً على متابعة « اصطياده » للآخر . يترك همنغواي القارىء في نهاية الرواية دون أن يعلن موقفاً للشيخ من متابعة حياته على هذا المنوال ؛ لكن رغبة الصبي ـ الذي هو الامتداد في الزمن للشيخ كما سبقت الإشارة ـ تظهر واضحة في متابعة العمل ، ويبدو أن عدم اعتراض الشيخ على هذه الرغبة واضح جداً .

أخيراً ، لعل همنغواي ، من خلال عرض شخصية البطل في رواية الشيخ والبحر ، استطاع أن يقدم صورة طيّبة عن « البطل » الأميركي في الخمسينات . هذا « البطل » الذي تابع مسيرته « صبيانٍ » كثر ، كبروا وأصبحوا « شيوخاً » في الستينات والسبعينات والثمانينات من هذا القرن ، وحاولوا اصطياد كثير من السمك في كوريا وفيتنام وحتى عند شواطىء البحر في لبنان !

جبر ضومط
وتجربة التنوير الأدبي

إن كـان الـوجـود الإنسـاني بحثـاً مستمـراً للوصـول إلى « الأفضـل اللامتناهي » ، فإن « التنوير » فعل حضاري لا بد له من مرافقة كل وجود إنساني يسعى نحو التقدم . إنه فعل وجود مستمر لإثبات تقدمية الإنسان . ولذا ، فكل اكتشاف تقدمه بقعة ضوء حضارية هو ترقب لعملية تُمَهِّدُ للانتقال إلى بقعة ضوء أخرى ؛ إلى خطوة جديدة ، يُفْتَرَضُ أن تكون ، أكثر تقدماً في الوجود الإنساني نحو هذا « الأفضل اللامتناهي » . من هنا ، يكـون الحديث عن عمليـة تنويـر مستمرة هو التصور الأنسب للنظر إلى الحياة الإنسانية الساعية نحو التقدم . الوجود الإنسـاني ، إذن ، هو ممـارسة لا تكـل لفعـل تنـويـر . ولحـظة تتـوقف هـذه الممارسة ، يبدأ الوجود الإنساني بالتراجع عن إنسانيتـه : إنها الخـطوة الأولى باتجاه « العتمة » الحضارية . ومن هذا المنطلق ، قد لا يغالي المرء إذا ما صَوَّر الوجود الإنساني على أنه فعل مشدود إلى قطبين : التنوير / الحياة والعتـمة / الموت .

والحديث عن الخطوات نحو « التنوير » في الزمن العـربي المعاصـر في كتابات الباحثين أخذ جانبين أساسيين . هناك من يرى أن « التنوير » لا يتم إلا بالتوجه نحو وافد أجنبي يُخَلِّصُ الإنسان من رتابة العبء التراثي الذي يحمله ، ويدفعه نحو إيقاع جديد وتجربة مختلفة تكون مدخله إلى « النور » . من جهـة ثانية ، فإن التراث ، بحد ذاته ، لا يُشَكِّلُ عائقاً دون « التنوير » ؛ المطلوب هو حُسْنُ استيعـاب هذا التـراث . إنطلاقـاً من هذا التصـور ، هنـاك من يـرى أن

« التنوير » يكون باستيعاب للتجربة التراثية والإنطلاق منها في فهم الحاضر المعيوش للانتقال إلى « نور » الآتي[1] . ولكن ، ليس « التنوير » عملاً يصعب تحقيقه إلا بالتوجه نحو وافد أجنبي ؛ وهو ليس كذلك مهمة لا يمكن إنجازها إلا بالإلتفات نحو تراث ذاتي . إنه ممارسة حياتية هي ، في الواقع ، قدر إنساني لا يمكن إلا الدخول معه في « لعبة » التحدي . ولذا ، فإن كل « اكتشاف » تقدمه بقعة ضوء حضارية ، أياً كان مصدرها ، هو ترقب لعملية تمهد للانتقال إلى بقعة ضوء أخرى .

من هنا ، عندما يكون الحديث عن « عصر تنوير عربي » ، يضحي المقصود مناقشة أساسية للوجود الإنساني العربي بمفهومه الحضاري . غير أن مراجعة يسيرة لتاريخ فعل الوجود العربي ، وهي مثل أية مراجعة لأي فعل وجود إنساني آخر ، تُظْهِرُ للباحث أن هناك أزمنة معينة كانت قوة الشَّد فيها تُعْلِنُ غَلبَ « قطب التنوير » على « قطب العتمة » . والعكس أيضاً صحيح . ولعل نتائج هذا الفعل هي ما اتفق مؤرخو الحضارة العربية على اعتماده في وسم أزمنة معينة بالجهل والانحطاط أو بالوعي والنهضة . والوجود العربي ، مثل أي وجود إنساني آخر ، هو هذا المُبْحِرُ الدائم على مركب الرحلة إلى « الأفضل اللامتناهي » . وفي رحلته هذه لا بد للإنسان من التناغم المستمر مع حركة المركب المتأرجحة أبداً بين قوة شد « القطبين » الأساسيين . ولعل في هذا ما يُصَوِّرُ التأرجح الدائم للإنسان بين أزمنة التنوير وأزمنة العتمة . ولعل هذا ما يفسر أيضاً محاولة الإنسان المستمرة للبقاء في مقدمة المركب مع فجر النور ، والابتعاد عن مؤخرته ، حيث كهف العتمة ؛ واستعانته بكل الأمور التي يراها ـ من موقعه الآني ـ قادرة على تحقيق هدفه . فاللحظة الآنية ، في بعدها الحضاري ، هي منطلق قرار « الخطوة التالية » لمسيرة الإنسان . والإنسان ، بالتالي ، هو الذي يقوم بتنفيذ هذه الخطوة متحملاً كل نتائجها سلباً كانت أم إيجاباً : فقد تأتي الخطوة نحو « قطب التنوير » خطوة ناقصة ، ويصبح المرء أقرب إلى « قطب العتمة » .

تأتي تجربة جبر ضومط (١٨٥٩ ـ ١٩٣٠) في هذا المجال نموذجاً لدراسة

حركة الإنسان العربي على سطح مركب الرحلة نحو « الأفضل اللامتناهي » .
إن جبر ضومط ينتمي إلى زمن يعتبره المؤرخون للحضارة العربية بداية عصر نهضة أو بداية مرحلة تنوير عربية مَهَّدت بكليتها للزمن الذي نعيشه اليوم . ومن هنا ، فإن تجربته تأخذ أهميتها . إنها نموذج عن تجربة جماعة من أبناء ذلك الزمن حاولت أن تمشي خطوات رأت أنها تقود إلى التنوير . وكان « إبحار » هذه الجماعة باتجاه الوافد الأجنبي أكثر منه باتجاه التراث الذاتي لها . إنها تلك المجموعة التي تَوَافَقَ كثيرٌ من دارسي الحضارة العربية على نجاح تجربتها وريادتها ، وكثير من الدارسين يرون أن الجيل العربي المعاصر يعيش اليوم نتائج هذه الخطوات في تقرير خطواته الذاتية في مسيرته نحو « الأفضل اللامتناهي » .

وُلِدَ جبر ضومط سنة ١٨٥٩ في بلدة صافيتا في شمالي سوريا . وفي سن مبكرة من عمره انتقل ، مثل كثيرين من مثقفي جيله ، إلى بيروت حيث تابع تحصيله العلمي وتخرّج من « الكلية الإنجيلية السورية » (الجامعة الأميركية في بيروت لاحقاً) . وفي هذه « الكلية » بالذات تابع ضومط حياته أستاذاً للغة العربية وآدابها ، حيث مجال الالتقاء بين الفكر العربي والأفكار الغربية كان واسعاً ، إلى أن توفي الرجل سنة ١٩٣٠ . وكانت لجبر ضومط مشاركات جمَّة في الكتابات الأدبية والفكرية لعصره طَبَعَ بعضها في كتب خاصة به ، كما نَشَرَ بعضها الآخر في المجلات والجرائد المعاصرة[٢] . من هنا ، يمكن اعتبار إنتاج ضومط واحداً من نتائج التفاعل الثقافي الذي حصل عهد ذاك بين العرب والثقافة الأجنبية الوافدة على يد « الإرساليات التبشيرية » والصحافة العربية التي اهتمت بتقديم أشياء من الفكر في الغرب إلى القارىء العربي . إنه نموذج لمحاولة تنوير حضاري كان يتوسم فيها كثير من أبناء تلك الحقبة من التاريخ العربي الخير . وتقصر هذه الدراسة مهمتها على نواحٍ من تجربة ضومط الفكرية هي مفهوم للكتابة وآخر للبلاغة .

كانت الدعوة إلى إحياء الأنماط التراثية للكتابة العربية مسيطرة على معظم عقود القرن التاسع عشر وما قبله . إنها محاولة « للتنوير » من خلال التقاط

« بقعة ضوء » من الماضي ، من التراث الذاتي للجماعة والفرد . وكثيرون هم كُتّاب تلك الحقبة الذين حاولوا تقليد الأساليب البلاغية واللغوية التي كانت سائدة في العصور العربية القديمة[٣] . ويبدو أن هؤلاء الكتاب قد اعتقدوا ، كما كانت الحال عند ناصيف اليازجي مثلاً ، أنه كلما اقترب الأسلوب المعاصر للكتابة من أفضل نماذج النهج القديم كلما كان تعبير الكُتّاب والمنشئين أكثر فصاحة[٤] . وقد دفع هذا التوجه نحو الفعل الكتابي ببعض النقاد والأدباء من أبناء الجيل التالي لناصيف اليازجي إلى موجة من الانتقاد الغاضب لهذا الأسلوب . ومبدأ غضب هذه الجماعة يستند إلى أن « التنوير » لا يمكن أن يعتمد على مصدر هو بحد ذاته ضمن دائرة الماضي ـ « العتمة » . لا بد من التوجه إلى الحاضر . لا بد من التقاط « بقعة ضوء » من الحياة المعاصرة واعتمادها منطلقاً للخطوة المقبلة نحو « التنوير » . فهذه جماعة أدباء المهجر الشمالي ، التي عاشت بعيداً عن جغرافية العالم العربي بقيادة جبران خليل جبران ، ترى أن مثل هذه المحاولات اللاهثة وراء التقليد المطلق للأدب العتيق كانت قوة تدفع القارىء العربي المعاصر ليكون غريباً أو أجنبياً أمام أدب زمانه[٥] .

أمّا جبر ضومط ، الذي عاش وأنتج في العمق الجغرافي للثقافة العربية ، فلم يكن أيضاً بعيداً عن مواقف هذه المجموعة الغاضبة . لقد ترجم مواقفه الحضارية عبر ممارسة تنظيرية تجنح في كثير من خطواتها نحو المنطق المعاصر والفهم العملي لدور الكتابة والتعبير . فهو يرى ، في سنة ١٨٩٦ ، أن « غاية اللغة التفاهم . . . (فنحن) نتكلم أو نكتب لبيان أفكارنا وإيصالها إلى فهم السامع أو القارىء »[٦] . من هنا ، لا تعود اللغة أو الأدب هدفاً بحد ذاتهما . اللغة ، كما يراها ضومط ، هي أداة ، مجرد أداة ، لنقل الفكر . وهدف هذه الأداة هو تأسيس تفاهم يتم بين الناس حول إدراك أفكار معينة . لذلك ، فإن المرء لا يجد أي مبرر لاستعمال مفردات وتعابير غريبة عن جو العصر الذي يعيشه ، حتى ولو كانت هذه المفردات والتعابير قد أخذت « شرعيتها » من التراث[٧] . وهكذا ، يصل ضومط ، سنة ١٩١٣ ، إلى عرض مفهومه الخاص

للغة الحية أو المتقدمة : إنها تلك التي كانت مواليدها أكثر من وفياتها . ويصل من هذا المنطلق إلى نتيجة أساسية وحيوية ملخصها :

« إن الذين يحاولون إبقاء لغتنا العربية على ما كانت عليه في ألفاظها وعباراتها وهيئات تراكيبها لا يسمحون بزيادتها بوجه من الوجوه لا بالاستعارة ولا بالاشتقاق ، هؤلاء ينادون علناً أن اللغة العربية قد ماتت أو شاخت »[8] .

إضافة إلى هذا ، فهو يذهب إلى أن إدخال بعض التعابير والمصطلحات الشائعة أو العاميّة ، التي تعود المرء سماعها أو استعمالها منذ أيام طفولته ، والتي وإن لم تأخذ « شرعيتها » من التراث ، لا تضر إطلاقاً في تطور اللغة[9] . بيد أن ضومط ، في هذا المجال ، لا يوضح لقارئه كيف أن استعمال هذه التعابير والمصطلحات لا يمكن أن يؤثر على طبيعة اللغة وأصالتها . وضومط ، أيضاً ، لا يشرح للقارىء بوضوح مفهومه لطبيعة اللغة وكيفية احتفاظها بأصالتها وشخصيتها المميزة .

من هذا المنطلق في فهم الكتابة يتوجه ضومط إلى تحليل دور « الجملة » . فهي « صورة الفكر اللفظية »[10] ، ولذا فهي ليست على الإطلاق مجالاً لعرض المهارات الفنية في زخرفتها وتزويقها بالمحسنات البديعية واللعب البيانية . الجملة ، كما يبدو من كلام ضومط ، ليست ترفاً أدبياً ولا يجب أن تكون . فإذا كانت الفصاحة هي في « سهولة فهم المراد من اللفظة وسهولة التلفظ بها معاً » ، فإن غاية الجملة هي توصيل المادة الفكرية بأسرع وأدق سبيل إلى المتلقي « بحيث يكون فهم مجمل المعاني المرادة منها يدركه العقل مع أقل تعب ممكن »[11] . أما الفعل الكتابي فيصبح تحقيقه ، عند ضومط ، في « انطباق الصورة اللفظية الكلامية على الصورة المعنوية الذهنية »[12] . وهذا الانطباق ، كما يرى ، هو « سر من أسرار البلاغة ، بل هو ركنها الذي تستند إليه »[13] . ويتوسع في حديثه حول هذا الموضوع ليرى أن البلاغة لا تكون في الكلمة المفردة أو حتى في الجملة المفردة . إنها فعل يتجاوز كل الأجزاء ليشمل المجموع بكليته . البلاغة هي « في المقالة أو الكتاب برمته »[14] . وكأن ضومط هنا يرسم صورة تعتمد مبدأ « الوحدة العضوية » للفعل البلاغي

عندما يرى أن الكتاب لا يكون بليغاً إلا إذا كان هناك « ارتباط الجمل بالقطعة ، والقطعة بالمقالة أو الفصل ، والفصول بأبحاث الكتاب على الجملة »[١٥] . وهكذا يعود ضومط ليؤكد على المبدأ الذي انطلق منه وهو أن لكل عصر بلاغته الخاصة به ؛ ولذا فلا يجدر بالكتّاب المعاصرين أن ينهجوا على خطوات عصر سبقهم : لا بد لهم من اعتماد بلاغة عصرهم الذي فيه يحيون وفيه يمارسون الكتابة[١٦] .

يبدو أن رغبة التأكيد على هذا المبدأ العام في فهم البلاغة الأدبية كان دافعاً قوياً لجبر ضومط كي يؤلف كتاباً خاصاً حول هذا الموضوع : إنه كتابه « فلسفة البلاغة » الذي أصدره في لبنان سنة ١٨٩٨ . وغاية هذا الكتاب ، كما يوضحها ضومط ، هي أن يقدم للقارىء قاعدتين أساسيتين تمكناه من توصيل أفكاره أو المعاني التي يريدها للآخرين بأيسر وأقصر طريق ؛ أي بأكثر الأساليب بلاغة وفصاحة . وفي محاولة منه لتأسيس هاتين القاعدتين يعمل ضومط ، أولاً ، على أن يلتقط « بقعة ضوء » من التراث الفكري العربي . إنه يستعرض التعريفات التي قدمها دارسون للبلاغة العربية مثل عبد الحميد بن يحيى ، وابن المعتز ، وجعفر بن خالد ؛ كما أنه يستعرض ما قدمه الجاحظ من مفاهيم اليونان والفرس للبلاغة . وهو يصل إلى فكرة مؤداها أن البلاغة تتحقق في العمل الأدبي عندما يتم نقل الفكرة أو المعنى من خلال الضروري فقط من البنى الأدبية . وهذا يعني ، عند ضومط ، المبدأ الأول في الفعل البلاغي وهو ما يُعبِّر عنه « بالاقتصاد على انتباه السامع »[١٧] . وعلى هذا الأساس نراه يُفَصِّلُ الفكرة بقوله :

« لا يخفى أنه ليس للقارىء أو السامع في كل هنيهة معينة إلا مقدار معين من قوة الانتباه . وهذا المقدار لا بد من صرف جزء منه في سمع الكلمات وإحضار صور المعاني الموضوعة بإزائها ؛ ولا بد أيضاً من صرف جزء آخر منه في ترتيب تلك الصور بحسب ما لها من العلاقات بعضها ببعض . وما بقي من تلك القوة فَيُنْفَقُ في تحقيق الفكر المودع في الجملة وتثبيته في الذهن . وعليه ، فبقدر ما يزيد هذا الباقي الأخير تزيد صورة الفكر وضوحاً ورسوخاً في

الذهن ؛ فيكون من ثم أثره في تحريك النفس أقوى وأفعل أيضاً »[١٨] .

ومن الملاحظ ههنا أن فكرة تسمية المبدأ الذي يطلقه ضومط ، مع التحليل الذي يقدمه لشرح هذا الجانب من الفعل البلاغي هما ، على ما يبدو ، جديدان كل الجدة على دنيا التقرير الأدبي العربي . فلم يسبق لأي واحد ممن تعاطوا الدرس البلاغي العربي ، قبل ضومط ، أن نظر إلى الموضوع بهذا المنحى من الدقة أو أن قدَّم هذه الرؤية أو الفهم ؛ وبالتالي ، أن توصل إلى هذا المصطلح .

يُخصص جبر ضومط قسماً كبيراً من كتاب فلسفة البلاغة لوضع الأسس الأدبيَّة التي يرى أنها تؤمن الاقتصاد على انتباه السامع[١٩]. وفي الواقع، فإن عرض كل هذه الأسس قد يأخذ حيّزاً كبيراً من الكلام ، الأمر الذي قد لا تتحمله هذه الدراسة ؛ والأولى ، بالتالي ، أن يعود إليه المرء في كتاب ضومط نفسه . لكن لا بأس من أن يتم استعراض مثال واحد من هذه الأسس التي يقدمها ضومط باعتبار هذا المثال نموذجاً عن نهج الرجل في التفكير والتحليل حول هذا الموضوع . والمثال المختار هو عن « الاستعارة »[٢٠] .

إن ضومط يرى في « الاستعارة » نوعاً من « التشبيه » . ولذا فهو يقول إن ما يصدق على « التشبيه » من جهة الاقتصاد على انتباه السامع يصْدقُ عليها ؛ بل إن « الاستعارة » تفضل على « التشبيه » بأنها أخصر منه : فإنه لا يُذْكَرُ فيها إلا أحد طرفي التشبيه ويُتْرَكُ الطرف الآخر . ومن هنا يستنتج أن « الاستعارة الواقعة موقعها هي . . . من أعلى طبقات الكلام » . بعد هذا التقديم يناقش ضومط أمثلة متعددة من النتاج الأدبي الذي يعتمد « الاستعارة » ؛ ومن أبرز هذه النماذج عنده الأبيات التي تقول :

« لما نظرتِ إليَّ عن حدق ألمها
وبسمتِ عن متفتّحِ النوّارِ
وعقدتِ بين قضيبِ بانٍ أهيفٍ
وكثيبِ رملٍ عقدةَ الزنّارِ

عفّرت خدّيَ في الثرى لك طائعاً
وعزَمْتُ فيكِ على دخولِ النّارِ » .

ويرى ضومط أن الصورة التي تتجلى من خلال « الاستعارة » في البيتين الأولين هي « مما لا يكاد يتهيأ إحضارها بواسطة الحقيقة ولو مهما أبعدت مدى الكلام وعرّضت من حواشيه » . ولذا ، فإن كل صاحب إحساس وتذوق للأدب لا بد له من أن يستحسن هذه الأبيات إلى أقصى حدود الاستحسان؛ ولا بد، كما يقول ضومط ، من أن يأخذه الخيال الجميل إلى أبهى وأروع مناظره . ثم يتابع قائلاً أنه لو قام المرء برد هذه « الاستعارات » إلى صيغ « التشبيه » لأمكنه أن يلاحظ كيف أنّ ديباجة الكلام تحول ألوانها وينقص من رونقها وبهائها . غير أن ضومط لا يكتفي بهذا الحد . إنه يقترح على القارىء أن يرد هذه الأبيات من صيغة « التشبيه » إلى صيغة الحقيقة . وعندها ، كما يقول هو ، يحسّ القارىء أو السامع وكأن المرء انتقل من جمال الربيع وألوانه التائهة إلى زمهرير الشتاء ، واكفهرار مناظره الكالحة .

ولا يكتفي ضومط بهذا المثال من التراث العربي . إنه ينتقل إلى التراث الغربي وكأنه يحاول أن يمارس « فعل التنوير » من خلال التقاط بقع ضوء متعددة المصادر ليثبت أن ما يتحدث عنه ليس سوى حقيقة واحدة تتعارف عليها كل المبادىء الأدبية في العالم . وههنا يبدو وكأن ما يطرحه ضومط من مبادىء يصب في خانة الفعل الأدبي البلاغي بعامته متجاوزاً العصور والأمم ، مستقراً في أصول الجمال الأدبي العامة. ولذا، فهو يطبق المبادىء التي درسها في نص عربي على نص إنكليزي للشاعر « شلي » من عمله المشهور « بروميثيوس طليقاً » Prometheus Unbound ، فينقل إلى العربية كلام الشاعر :

Me thought among the lawns together
We wandered, underneath the young gray dawn,
And multitude of dense white fleecy clouds
Were wandering in thick focks along the mountains

Shephereded by the slow unwilling wind [٢١]

ويخلص إلى القول إنَّ « الاستعارة » في هذا المقطع من شلي ، وإن تكن على صورة النثر ، فإنها « لتكاد تزيل السامع عن وقار الكهولة إلى خفة الصبوة ومرح الشباب ؛ وما مَن يقرأ هذه الأبيات الشعرية والعبارات النثرية إلا ويشعر أن الاستعارات فيها تستهوي حاسة الاستحسان فتذهب بها كل مذهب » .

وكما يركز ضومط اهتمامه على تأسيس قواعد الفعل البلاغي الذي يؤمِّن مبدأ « الاقتصاد على انتباه المتلقي » ، فإنه يخصص القسم الآخر من كتابه لتأسيس قواعد أخرى للفعل البلاغي يرى أنها تؤمِّنُ تحقيق المبدأ الثاني المكَمِّلُ في هذا المجال وهو « الاقتصاد على متأثرية السامع » . مصطلح جديد في دنيا الدرس البلاغي العربي عهد ذاك ؛ وفكرة طريفة حرِيَّة ببعض التوسع في عرضها . والجدير بالذكر ، أن ضومط يرى في هذا المبدأ الثاني أهمية توازي أهمية المبدأ الأولى ، بل وتزيد عليها[٢٢] .

يقدم ضومط أربع ملاحظات حول قضية المتأثرية[٢٣] . فهو ، أولاً ، يرى أن المرء عندما يتلقى معلومات معينة حول موضوع ما ، فإن قدرته التأثرية تكون في حالة أضعف أو أقوى مما كانت عليه قبل عملية التلقي . ولذا ، لا بد للكاتب من أن يأخذ بعين الاعتبار مدى القدرة التأثرية عند المتلقي التي تلي المرحلة الأولى لتلقيه لتلك المعلومات . ومن هنا ، فإن جبر ضومط يرى أنه لا بد من أن يكون الفعل التأثري التالي للمرحلة الأولى أكثر قدرة على الإثارة وشد المتلقي إلى المادة المقدَّمة .

أما الملاحظة الثانية فتبدو وكأنها تستند إلى فهم لعلاقة جدلية بين المؤثِّر والمتأثر . فكل تأثير يقود إلى تأثر يستهلك القوة المتأثرة ويُضْعِفُها . « فالقوى الفعلية والبدنية » ، كما يرى ضومط ، « أقوى على العمل بدءاً منها عليه استئنافاً »[٢٤] . ولذا ، فإذا ما وقع التأثير على هذه القوى ضَعُفَتْ ، ولا يزال التأثير يتزايد عليها ويعمل على إضعافها حتى تصل إلى درجة الكلال . ويقدم

ضومط مثلاً عملياً لإثبات وجهة نظره وإيضاحها بقوله : «ضع زهرة عطر على أنفك ، فبعد قليل لا تعود تستشعر برائحتها »[٢٥] ، بيد أن الأمر لا يعني أن القوة المتأثرة تظل ضمن هذا الخط الإنحداري . في الواقع إنها تظل تترقب الفرصة لاستعادة قدرتها الأقوى على التأثر . وضومط يبني استنتاجه هذا على ملاحظة عامة لطبائع القوى . إنه يقول : « كما أن من طبع القوى إذا اشتغلت أن تكل ، فكذلك من طبعها أيضاً أن تطلب العودة إلى حالتها الأولى[٢٦] . وهذا « الطبع » لدى القوى ، كما يرى ضومط ، « قد لا يتطلب المدة الطويلة من الراحة ؛ فإن الفترة القصيرة كثيراً ما تكفي لإنعاشها ورجوعها نوعاً إلى نشاطها السابق »[٢٧] .

أما الملاحظة الثالثة فإنها ، كما يبدو ، تستند إلى التحليل الذي قدمه ضومط في الملاحظة الثانية . إنها ، في الواقع ، التطبيق العملي لطاقة القدرة المتأثرة على العودة إلى نشاطها بعد راحة تحصل عليها . من هنا ، فهو يرى أن « النفس إذا فعل عليها مؤثران أحدهما قوي والآخر أشد منه ، وتوالى عليها المؤثران القوي أولاً والأشد ثانياً ، أشعرت بأثر المؤثرين كل على حدته ، وأدركت أيضاً نسبة أحدهما إلى الآخر[٢٨] ، وهذا يعني أن الطاقة المتأثرة يكون تفاعلها ناجحاً إذا ما تراتب حصول التأثيرات عليها بدءاً من الضعيف وانتهاءً بالأقوى .

ولعل الملاحظة الرابعة تأتي انطلاقاً من استنتاج مبني على الملاحظة التي سبقتها ؛ إذ هي تعتمد مبدأ الاختلاف بين المؤثرات المتتابعة . فضومط يرى أن « الانتقال من أحد الضدين إلى الآخر يُظْهِرُ كلاً من الضدين في أشد مظاهرهما »[٢٩] . وهو يعطي على هذا مثالاً في ظهور النقطة البيضاء في الرقعة السوداء : إذ يبدو وكأنما زاد بياضها ؛ والعكس صحيح أيضاً .

من هذه الملاحظات الأربع يصل ضومط إلى استنتاجات يراها أساسية في الفعل البلاغي . فمن الملاحظتين الأولى والثانية يرى « أن على الكاتب التحول في كتابته والانتقال فيها من صورة إلى صورة في سائر ما يأخذ به من ضروب الكلام »[٣٠] . وللبرهان على صحة الاستنتاج الذي توصل إليه يعقد ضومط

مقابلة عجلى بين كتاب الكامل للمبرد وكتاب المقامات للحريري ! فيرى « أن الغرض من الكتابين واحد ، إلا أن القارىء ، لا يمل من مطالعة الكامل كما يمل من مطالعة المقامات»[٣١] . والسبب عند ضومط يكمن في أن المقامات للحريري يبنى على نماذج تقوم على وتيرة واحدة لا تنوع في الأسلوب فيها ، بخلاف الكامل للمبرد فإن الفصول فيه متغايرة والأساليب متنوعة . ولا يكتفي بهذين الكتابين ، بل إنه يعمل على عرض مقابلات سريعة بين عدد آخر من الكتب التراثية الموسوعية، ليصل بعد هذا إلى مقابلات بين بعض أبيات للمتنبي وأخرى للنابغة . وهو يُفَضِّلُ المتنبي ههنا لسرعة تنقله بين المعاني ؛ الأمر الذي يرى فيه ضومط تحقيقاً ناجحاً لإبعاد قارىء المتنبي عن الملل أو التبرم . وأياً كانت الحقيقة في هذا الكلام لجبر ضومط ، فإن المهم في هذا المجال هو أن الرجل يعمد إلى التقاط « بقعة ضوء » من الماضي الأدبي للأمة ، يحاول من خلالها أن ينير ساحة معينة من الحاضر . ولعله كان يأمل ، من خلال هذا النهج ، أن يكون أكثر تأثيراً وإبلاغاً وإقناعاً في عرض وجهة نظره أمام قارئيه من أبناء العربية .

أما الملاحظة الثالثة ، فإن ضومط ينطلق منها ليرى أن على الكاتب أو المؤلف أن ينتقل في عرض معانيه وأفكاره « من الحسن إلى الأحسن ومن المنبه إلى المؤثر ومن المؤثر إلى المهيج »[٣٢] . وهذه المرة يعمد إلى إثبات صحة استنتاجه باقتناص « بقعة ضوء » من الوافد الأجنبي على الثقافة العربية . إنه يعرض نموذجاً من مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير . وبالتحديد فهو يدرس خطبة مارك أنتوني بُعَيْدَ اغتيال قيصر . يلاحظ ضومط ، في هذا المجال ، أن أنتوني ، الذي كان يقصد من خطابه إثارة الناس ضد قتلة قيصر ، قد ابتعد بادىء ذي بدء عن « كل الصور التي تهيج حاسة الغضب عند سامعيه من عامة الشعب واكتفى بما يُنَبِّه »[٣٣] ، ويتابع ضومط قائلاً إنه عندما علم أنتوني أن نفوس الجماهير قد صارت على أشد انتباهها عرض عليهم ، حينئذٍ ، الصورة التي تهيج غضبهم على بروتوس وجماعته وتدفعهم فعلاً إلى الانتقام . ثم تلا ذلك ، كما يحلل ضومط ، إمساك الخطيب عن الكلام ، الأمر الذي دفع

بالقوم ، عبر ردة الفعل ، إلى الثورة والانتقام من القتلة . ويذكر ضومط ، ههنا ، أنه لو كان أنتوني قد « جاء في كلامه أولاً بما جاء به آخراً ، أو لو كان عمل في كل خطوة منذ افتتح كلامه على ما يهيج روح الغضب فعلاً ، لقصَّر كلامه في الصورتين عن أن يبلغ ما بلغ إليه »(٣٤) . فالقوم في الوضعية الأولى لم يكونوا على استعداد كاف للغضب ؛ وهم في الوضعية الثانية في حالة فتور قوة الغضب وتراجع نشاطها بتوالي عملها منذ البداية .

وتأتي الملاحظة الرابعة لتقود ضومط إلى الاستنتاج بأن ذكر أمر متضاد مع الموضوع الأساسي للمادة سوف يُحَضِّرُ الذهن ، كما النفس ، لاستيعاب أفضل للصورة المرجوة .

هكذا يستخلص ضومط أنه إذا ما راعى الكاتب هذه القواعد المتعلقة بالاقتصاد على انتباه ومتأثرية المتلقي للنتاج الأدبي ، فإنه يستطيع أن يحقق أعلى أنواع البلاغة . وإذا ما وصل الكاتب إلى هذه الدرجة في إنتاجه، فالعمل الأدبي، عند ذاك، كما يرى ضومط، يصبح مشابهاً للجسم البشري لجهة ترابط أجزائه واتساقها فيما بينها . العمل الأدبي يضحي ، آنئذٍ ، وكما يعبر جبر ضومط ، « وحدة كلية »(٣٥) . والجديد في هذه الرؤية للعمل الأدبي ، عند ضومط ، هو محاولته الواضحة والمباشرة للنظر إلى وحدة العمل الأدبي بتشبيهها بوحدة الجسد البشري التي تضم تناسقاً في التأليف والعمل بين عناصر مختلفة ومتنوعة . والجدير بالذكر أيضاً هو مصطلح « الوحدة الكلية » الذي يطالع به ضومط قارىء ذلك الزمن ، والذي يبدو جديداً كل الجدة على دنيا التفكير الأدبي العربي في تلك المرحلة من القرن التاسع عشر .

إن هذا المنحى الطريف في الدرس البلاغي والتحليل الأدبي ، يخوضه جبر ضومط في أواخر القرن التاسع عشر ، يثير الاهتمام لما يقدمه من مفاهيم جديدة في ذلك العهد . فالعملية الأدبية هي أولاً ، وقبل كل شيء ، فعل اتصال . وطبعاً ، كلما كان النتاج الأدبي أكثر وضوحاً ويسراً ، كلما كان قادراً على التوصيل، وكان أقدر على الارتقاء في معارج البلاغة الأدبية. إضافة إلى هذا كله ، فإن المعيار النقدي الذي تطرحه رؤية ضومط للبلاغة يبدو الأقدر ،

بين المقاييس الأخرى التي برزت عهد ذاك ، على اكتناه الأعمال الأدبية ضمن رؤيا الوحدة المتكاملة . بهذا ، يتميز معيار ضومط النقدي عن سواه من المعايير النقدية المعاصرة له بأنه يُمكِّن الفعل الأدبي من أن لا يكون منبراً لعرض القدرات البديعية والتزويقية للكاتب ، محوِّلاً إياه إلى منبر لتأدية رسالة معينة في نقل الفكر وتوصيله إلى الآخرين . وهذه خطوة مهمة في تطور الفعل الأدبي العربي في بدايات العصر الحديث .

والآن يمكن للمرء البحث في أصالة هذه الأفكار التي طرحها جبر ضومط ، وأن يناقش ، من ثم ، موقع هذه الأفكار من محاولة الإنسان العربي للسير في رحلة/ قدر التنوير في تلك الحقبة الممهدة للتاريخ العربي المعاصر . إن بعض أفكار ضومط في هذا المجال هي في الواقع مشابهة لأفكار معروفة جداً في تاريخ الفكر النقدي العربي القديم . ففهمه للأدب عملاً مهمته نقل أفكار الكتّاب قد يتشابه في بعض مناحيه مع فكرة لابن المعتز تعتبر « البيان » سيداً ومقدماً بين المرسلين الذين يُكلفون بنقل الأفكار(٣٦) ، إضافة إلى هذا ، فإن دعوة ضومط الكتّاب لاجتناب الكلمات العربية الغريبة عن بيئة العصر ، لا تختلف كثيراً في منحاها العام عن دعوات مماثلة قال بها نقاد قدماء مثل عبد القاهر الجرجاني وأبي هلال العسكري . فالجرجاني ، على سبيل المثال ، يمتدح فصاحة النص القرآني لأن القرآن لم يستعمل « الغريب » للتعبير عن مراده من الأمور (٣٧) . أما العسكري فكان ينتقد استعمال الغريب من الكلام ويعتبره شراً في الأدب(٣٨) .

لكن ، وعلى الرغم من هذا ، فإن بعض آراء ضومط تبدو غير مألوفة في زمنه ؛ ولعلها لم تكن معروفة بقوة أو بوضوح في التراث النقدي للأدب العربي . يضاف إلى هذا أن بعض المصطلحات الأدبية التي يقدمها ضومط مثل « الاقتصاد » و « الوحدة الكلية » ، وكما سبقت الإشارة إلى هذا الموضوع آنفاً ، لم تكن متداولة من قبل لا في عصره ولا مع من سبقه من دارسي الفعل البلاغي والأدبي . وهنا يجد المرء نفسه مضطراً للالتفات إلى ثقافة ضومط وإلى البيئة التي عاش فيها والمهنة التي زاولها . فيجد أن هناك إمكانية كبرى كانت

تسمح للرجل بـالاطلاع على الثقافـة الغربيـة ، وبالتحـديد الانكلوسكسـونية والأميركية منها . يضاف إلى هذا أن ضومط كان تلميذاً مقرباً ليعقوب صروف ، مؤسس مجلة المقتـطف[٣٩] ، التي سعت إلى تقديم منـاحٍ متعددة من الفكـر الغـربي إلى المثقف العربي عهـد ذاك. وبفضل مجلة المقتـطف بالـذات دخلت في أواخر القرن التاسع عشر اتجاهات كثيرة من الفكر الغربي إلى دنيـا الثقافـة العـربيـة ، وخـاصـة تلك الأفكـار في الغـرب التي كـانت رائجة في الحقبـة الفيكتورية (Victorian era) مثل « الداروينية » و« السبنسرية »[٤٠] . أما جبـر ضومط ، نفسه ، فقد كان مشاركاً في نشاطات مجلة المقتطف . لقد نشر فيها عدداً كبيراً من مقالاته وأبحاثه ، كما كان قارئاً مواظباً لها[٤١] . من هنا ، فـإنه من الـطبيعي أن جبر ضـومط قد تعـرف على نتـاج عـدد من الكتـاب الإنكليـز والأميـركان . وفي الحقيقـة ، فإن ضـومط يستشهد في كتـاباتـه بأقـوال لأدبـاء ومفكرين مثل شكسبيـر[٤٢] ، شلي[٤٣] ، إمرسـون[٤٤] وهربـرت سبنسر[٤٥] . إضافة إلى هذا كله ، فإن هنـاك تشابهـاً أو تقابـلاً بين بعض آراء ضومط وآراء لبعض هؤلاء الأدباء .

وهكذا ، يصل المرء إلى أن جبر ضومط كان واسع الاطلاع على الفكـر الأدبي في الغرب . فهل يمكن أن تكون آراؤه في دنيا الثقافة العربية هي وليدة هذا الاطلاع ؟ .

وفي محاولة للإجابة عن هذا التساؤل لا بد من استعـراض للنتاج الأدبي الغربي الذي يمكن أن يكون قد وصل إلى العرب في تلك الحقبة ؛ وبخاصـة ذلك النتاج المتعلق بالبلاغة والبيان . وهنا يلاحظ المتتبع لهذا النتاج أن المفكر الإنكليزي المعروف هربرت سبنسر قد نشر في سنة ١٨٥٢ دراسة مطولة بعنوان The philosophy of Style في مجلة Westminster Review الإنكليزية[٤٦] . وكان هدف سبنسر من هذه الدراسة أن يبرهن أن استعمال الكلمات المشتقة من أصل إنكليزي هو أفضل وأيسر وأفصح في الكتابة المعاصرة من الكلمات المشتقـة من أصل يوناني أو لاتيني[٤٧] . وهنا لا بد للمرء من أن يذكر أن اللغة اللاتينية كانت لغة الفكـر والبحث العلمي لعهود طـويلة في أوروبا وكـانت اللغـة المسيـطرة على

النشاطات الفكرية وكان هدف بعض الأدباء عهد ذاك السعي للوصول إلى لغة أقدر على توصيل آرائهم وأفكارهم إلى أكبر قطاع ممكن من القراء .

وإذا ما تتبع القارىء دراسة سبنسر ، فإنه يجد مؤلفها قد عمد إلى عرض عدد من المزايا للكتابة الأدبية القادرة على التوصيل : وفي عرضه هذا يدرس أسس اختيار المفردات والبنية الأدبية للجملة ، وتكوين المقاطع (paragraphs) والفصول ، والتأليف الكلي للعمل الأدبي . والمفاجأة الكبرى تظهر عندما يذكر سبنسر مبدأين يراهما أساساً في الكتابة الجيدة وهما الاقتصاد على انتباه وتأثر السامع والقارىء :

[٤٨]Economizing the reader's or hearer's attention and sensibility.

بات من الواضح الآن أن كل هذه الأمور في دراسة سبنسر ، بتفاصيلها الدقيقة تدخل في صلب تركيب وتطور كتاب جبر ضومط « فلسفة البلاغة » ! ومن الواضح أيضاً ، أن جبر ضومط قد نقل مقاطع ، بل صفحات ، عديدة من دراسة سبنسر إلى العربية لكن من غير أن يعلن عن مصدر هذه الأفكار أو الأصل الذي استمد منه هذه المادة التنظيرية للفعل البلاغي والكتابة الأدبية . فجبر ضومط يذكر عدداً لا بأس به من الأفكار حول دور اللغة باعتبارها مجموعة رموز لنقل الأفكار ، وهذا ، في الواقع ، نقل مباشر من عمل سبنسر[٤٩] . وضومط يحلل عمل القدرة العقلية للقارىء مقدماً أمثلة ونماذج من الآداب الغربية ؛ والحديث برمته هو نقل عن دراسة سبنسر[٥٠] . يضاف إلى كل هذا أن رسالة ضومط من كتابه ، والتي تتمحور حول « الاقتصاد على انتباه ومتأثرية السامع » ليست سوى ترجمة حرفية لمبدأي سبنسر .

ويمكن للمرء أن يقول ، بعد هذا العرض ، إن جبر ضومط أسس كتابه « فلسفة البلاغة » على دراسة هربرت سبنسر The philosophy of style . ولكن هل من العدل أن يعتبر الباحث عمل جبر ضومط مجرد « النسخة العربية » من دراسة سبنسر ؟ . إن هدف سبنسر ، والذي أعلنه هو في مطلع دراسته ، كان الحض على استعمال المفردات ذات الأصل الإنكليزي والابتعاد عن تلك المتحدرة من أصل لاتيني أو يوناني . إضافة إلى هذا ، فإن سبنسر يستخلص

المبادىء التي جاء بها من كتابات لأدباء ومفكرين إنكليز ، في حين أن ضومط ، وإن استفاد من الأمثلة الإنكليزية التي قدمها سبنسر ، فإنه سعى إلى التعامل مع نماذج عديدة من الكتابات النقدية والأدبية العربية ، خاصة عند دراسته للأفعال[٥١] . هذه الدراسة التي لا تتوافق إلا مع « المزاج » العربي في استعمال « الفعل » في الكتابة . يضاف إلى هذا كله أن الرغبة الدائمة في طرح مبدأ « التوصيل الأدبي » كانت هاجساً عند ضومط ، ليس في كتاب « فلسفة البلاغة » وحسب ، بل في جل ما كتبه وبحث فيه طيلة حياته الأدبية . ولذا ، يمكن للمرء أن يقول إن ضومط أخذ عن سبنسر فكرته وتبناها طيلة حياته الفكرية وفي كل إنتاجه التنظيري للفعل الأدبي العربي .

والسؤال الآن هو ماذا حدث لأفكار جبر ضومط حول البلاغة والتوصيل والفعل الأدبي بصورة عامة ؟ . من الملاحظ أن هذه الأفكار لم تنتشر بما فيه الكفاية ، ولم تصبح ، رغم المنطق الميسَّر والواضح بل والمقنع ـ إن لم نقل المباشر ـ الذي اعتمدته، وسيلة في فهم الكتابة والتعامل معها. إن كتب البلاغة المدرسية ، والجامعية حتى ، لم تزل بعيدة عن أفكار ضومط ومنهجه . أما مصطلحاته وتعابيره حول « الاقتصاد » فيبدو أنها غابت مع غياب الرجل ولم يقم أحد من دارسي الأدب ورجال النقد في هذا الزمن باعتمادها .

ويتساءل المرء ما هي قيمة تجربة ضومط هذه ؟ ما هو « الفعل » الذي تركته رحلة هذا المثقف العربي على مركب الرحلة إلى « الأفضل اللامتناهي » ؟ حاول جبر ضومط أن يُقدم « بقعة الضوء » التي قبسها من الحضارة الغربية الوافدة بقالب عربي . عرَّبها ، أو على الأقل ، حاول تعريبها . ومن يقرأ كتاب « فلسفة البلاغة » دون أن تكون دراسة هربرت سبنسر في خلفية تفكيره ، يدهش كثيراً من براعة ضومط ؛ ولعله يعجب بأفكاره ، كما أنه قد يسعى إلى تبنيها . وضومط نفسه قد تبنى هذه الآراء ، كما سبقت الإشارة آنفاً ، في جل أعماله ونقاشاته حول الفعل الأدبي . فلِمَ لم يحقق النجاح المرجو؟ هل كانت خطوته باتجاه« التنوير » ناقصة ، فكانت نتيجة رحلته خطوة أخرى نحو « العتمة » يعانيها الفكر العربي وحضارته في الزمن المعاصر ؟

أغلب الظن أن الجواب عن هذه التساؤلات وأمثالها يتجاوز « أزمة » جبر ضومط ليقترب من « أزمة » مجموعة كاملة . مجموعة تمحورت حول مجلة المقتطف بشكل عام ، وعمدت إلى تقديم النهج العلمي السائد في الغرب للتعاطي مع قضايا الحضارة العربية . ولكن ، هل كانت الحضارة العربية عهد ذاك على استعداد للتفاعل مع هذا النهج العملي السائد في الغرب ؟ . إن أفكار شبلي الشميل وهو من هذه المجموعة لاقت رواجاً ولاقت من يتابعها ويطورها ؛ وما سلامة موسى إلا نموذجاً من هذا الفعل . وكذلك أفكار فرح أنطون وسواه من أبناء تلك الحقبة . لكن القضايا التي طرحها هؤلاء كانت في معظمها من واقع الحياة العملية لذلك الزمن العربي . بيد أن أفكار جبر ضومط كانت تتعلق بموضوع مختلف : بالأدب . والأدب الذي كان ما يزال في أحضان التزويق البياني ، والمبالغة في التعبير ، وافتراض المعاناة لا معايشتها أو العيش فيها ، كان من الصعب عليه أن يتفاهم مع المنطق المعاصر في الغرب والفهم العملي لدور الكتابة والتعبير .

هكذا ، يمكن القول إن كتاب « فلسفة البلاغة » لجبر ضومط قد كُتِبَ قبل زمانه بقليل أو كثير . ولذا ، فلعله من الأنسب أن يتعرف القارىء العربي المعاصر اليوم على هذا الكتاب ويعمل على امتحان آرائه ومقترحاته . هذا شأن الكتاب ، أما تجربة ضومط الحضارية فكانت له ، ولعلها ظلت له وحده ! .

المراجع والهوامش

(١) للتوسع في هذا الموضوع يستحسن النظر في :

- Albert Hourani, Arabic Thought In the Liberal Age. 1798-1939, (Oxford, 1970), pp. 34-102, 245-259.

ـ هشام شرابي ، المثقفون العرب والغرب (بيروت ، ١٩٧٨) ، ص ص . ١٥ ـ ٣٦ ، ٧٦ ـ ٩٤ .

ـ فهمي جدعان ، أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث ، (بيروت ، ١٩٨١) ، ص ص . ٥ ـ ١٨ .

(٢) لمزيد من المعلومات حول حياة جبر ضومط ومؤلفاته يستحسن مراجعة :

ـ يوسف إليان سركيس ، معجم المطبوعات العربية ، (القاهرة ، ١٩٢٨) ، ص ٦٧٣ .

ـ الهلال ، (القاهرة ، ١٩٢٩) ، جزء ٣٨ ، ص . ٦٠٤ .

ـ المقتطف ، (القاهرة ، ١٩٣٠) ، جزء ٧٦ ، ص ص . ٢٣١ ، ٤٩٦ .

ـ يوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسة الأدبية ، (بيروت ، ١٩٥٦) ، الجزء الثاني ، ص ص . ٥٥٣ ـ ٥٥٦ .

ـ عمر رضا كحالة ، معجم المؤلفين ، (بيروت ، ١٩٥٧) ، الجزء الثالث ، ص ص . ١٠٩ ـ ١١٠ .

ـ خير الدين الزركلي ، (بيروت ، ١٩٦٩) ، الجزء الثاني ، ص . ٩٨ .

(٣) راجع حول هذا الموضوع :

ـ مارون عبود ، آداب العرب ، (بيروت ، ١٩٦٠) ، ص ص . ٤٢١ ـ ٤٢٢ .

- M. M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, (Cambridge, 1975), pp. 7, 14-16.

ـ أسامة عانوتي ، الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر ، (بيروت ، ١٩٧٠) ، ص ص . ٣ ـ ٥٠ .

(٤) انظر على سبيل المثال الكتب التالية لناصيف اليازجي :

ـ نفحة الريحان ، (بيروت ، ١٨٦٤) .

ـ مجمع البحرين ، (بيروت ، ١٨٦٥) .

ـ فاكهة الندمان ، (بيروت ، ١٨٧٠) .

ـ ثالث القمرين ، (بيروت ، ١٨٨٣) .

(٥) انظر :

ـ جبران مسعود ، جبران حياً وميتاً ـ مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ، (بيروت ، ١٩٦٦) ، ص ص . ١٣٢ ـ ١٣٦ .

(٦) جبر ضومط ، الخواطر الحسان في المعاني والبيان ، (القاهرة ، ١٨٩٦) ، ص . ٩ .

(٧) الخواطر . ص ٩ . راجع أيضاً « خطبة لجبر ضومط أستاذ العربية وآدابها في مدرسة الكلية الأميركية في بيروت » ، المقتطف ، (القاهرة ، ١٩١٣) ، جزء ٤٢ ، ص ص . ١١٣ ـ ١١٧ ، ص ص . ٢٣١ ـ ٢٣٨ .

(٨) المقتطف ، المرجع السابق .

(٩) جبر ظومط ، كتاب فلسفة البلاغة ، (بعبدا ، ١٨٩٨) ، ص ص . ٢٣ ـ ٢٤ .

(١٠) الخواطر ، ص . ٩ .

(١١) فلسفة ، ص ٥٨ .

(١٢) فلسفة ، ص ٥٨ .

(١٣) فلسفة ، ص ٥٨ ، راجع أيضاً مقالة ضومط في المقتطف ١٩١٣ المشار إليها آنفاً .

(١٤) الخواطر ، ص ص . ٢٦ ـ ٢٧ .

(١٥) الخواطر ، ص ص ٢٦ ـ ٢٧ .

(١٦) خطبة لجبر ضومط ، ص ص . ١١٦ ـ ١١٨ .

(١٧) فلسفة ، ص ١٢ .

(١٨) فلسفة ، ص . ١٣ .

(١٩) من صفحة ١٥ إلى صفحة ١٤٣ من الكتاب .

(٢٠) راجع فلسفة ، من صفحة ٩٤ إلى ٩٧ .

(٢١) ترجم ضومط هذا النص كما يلي :

« وأراني أتخيل أننا معاً بين المروج الخضراء نتنقل فيها كما شاء الهوى وقد شب الفجر وأضاء بصباحة وجهه جوانب السماء . وأمامنا على أسناد الجبال الكثير من متلبدات الغيوم بيضاء الأصواف تتردد قطعاناً قطعانا وراعي الريح يسوقها بين يديه سوق البطيء المتكاره » .

تجدر الإشارة إلى أن ضومط لم يثبت النص الإنكليزي في كتابه ، ولم يذكر أنه من « بروميثيوس طليقاً » بل اكتفى بالقول إن النص هو لشلي .

(٢٢) فلسفة ، ص ١٤٣ .

(٢٣) فلسفة ، ص ص . ١٤٣ ـ ١٤٧ .

(٢٤) فلسفة ، ص . ١٤٤ .

(٢٥) المصدر نفسه .
(٢٦) فلسفة ، ص ١٤٥ .
(٢٧) المصدر نفسه .
(٢٨) فلسفة . ص ص . ١٤٥ - ١٤٦ .
(٢٩) فلسفة . ، ص ١٤٦ .
(٣٠) فلسفة . ، ص . ١٤٧ .
(٣١) فلسفة . ، ص . ١٤٨ .
(٣٢) فلسفة . ، ص . ١٥٣ .
(٣٣) فلسفة . ، ص . ١٥٤ .
(٣٤) فلسفة . ، ص ص . ١٥٤ - ١٥٥ .
(٣٥) فلسفة ، ص . ١٦٠ .
(٣٦) راجع : أبو إسحاق الحصري القيرواني ، زهر الآداب وثمر الألباب ، (القاهرة ، لا . ت .) ، الجزء الأول ، ص . ٩١ .
(٣٧) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، (القاهرة ، ١٣٦٦ هـ) ، ص . ٣٠٣ .
(٣٨) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، (القاهرة ، لا . ت .) ، ص . ٤٤ .
(٣٩) راجع المقتطف ، (القاهرة ، ١٩٢٧) ، الجزء ٧٢ ، ص ص . ٢٨٧ - ٢٩٢ .
(٤٠) هناك دراسة قيمة جداً عن دور المقتطف في الفكر العربي قدمت لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد لكنها لم تأخذ طريقها إلى النشر بعد .

- Nadia Farag, Al-Muqtataf 1876-1900: A Study of the Influence of Victorian Thought on Modern Arabic Thought, unpublished thesis, (Oxford, 1969).

وليراجع الفصل السابع من هذه الرسالة بصورة خاصة .
(٤١) راجع :
- فهرس المقتطف ، (بيروت ، ١٩٧٦) ، الجزء الثاني ، ص ص . ٤٢١ - ٤٢٢ .
- مجلة المقتطف ، (القاهرة ، ١٩٠٦) ، جزء ٣١ ، ص . ٥٤٥ .
(٤٢) فلسفة ، ص . ١٥٤ .
(٤٣) فلسفة . ، ص ص . ٩٥ - ٩٦ .
(٤٤) فلسفة . ، ص . ٨٨ .
(٤٥) فلسفة . ، ص ص . ٧٨ ، ٨٨ ، ١٠٩ .
(٤٦) راجع :

- Herbert Spencer, Essays: Scientific, Political and Speculative, (London, 1981), pp. 333-369.

(٤٧) المرجع نفسه ، ص ٣٦٧ .

(٤٨) المرجع نفسه ، ص ص . ٣٣٤ - ٣٦١ .

(٤٩) قارن بين دراسة سبنسر ، ص ٣٣٥ وفلسفة ، ص ١٤٠ .

(٥٠) قارن بين دراسة سبنسر ، ص ص . ٣٦١ - ٣٦٣ ، وفلسفة ، ص ص . ١٤٣ - ١٤٧ .

(٥١) راجع فلسفة . ، ص ص . ٣٨ - ٤٤ .

عمر الزعني وتجربة الشعر الشعبي

عمر الزعني صديقي ، وصديقي العزيز ! وهذه الصداقة لا ترتبط بمصالح خاصة أو دوافع شخصية ، ويشهد الله أن الزعني لم يعرفني ولم يرني ، بل ولم أخطر على باله طول حياته. لقد توفاه الله يوم كنتُ ما أزال تلميذاً فرحاً بحصوله على الشهادة الابتدائية، ولم تكن لهذا التلميذ علاقة من قريب أو بعيد بأجواء الزعني[1] . ومع هذا ، فأنا مصر على أن عمر هو صديقي ، وصديقي العزيز جداً : صديقي الذي لم يخذلني مرة ، والذي ظلت شخصيته وأشعاره مفتاح سعادة وفرح وإلهام لي طوال سنوات بدأت ولمّا تنته بعد . إنها صداقة بين واحد من أبناء الشعب وبين شاعر الشعب ؛ فلا عجب في الأمر ولا غرابة ، بل هو الحق كل الحق .

عمر الزعني هذا ، لا يمكن أن أتخيله إلا وفي البال فكرة الالتزام : الالتزام بين ابن الشعب وشعبه ؛ والإمعان الواعي في هذا الالتزام حتى النهاية وإلى أبعد الحدود ! لقد اختار عمر الزعني أن يكون شاعر الشعب ، فالقضية عنده أبعد من كونها لقباً أو صفة[2] إنها مهمّة وواجب كان يصر على القيام بهما والوفاء بكل مستلزماتهما. واقع الحال ، أن أحداً لم يطلق عبارة « شاعر الشعب » على الزعني ، بل هو الذي اختارها لنفسه دوراً ثقافياً واجتماعياً يقوم به وسط بيئة تشكو من نقص كبير في التواصل بين مختلف طبقاتها وفئاتها . ولعل تكريس هذا الاختيار يبدو جلياً في كلام الزعني نفسه في قصيدة « عرِّم يا فرنك » التي أذاعها سنة ١٩٣٦ ، وفيها يقول :

« أنـا رافـع رايـة أوطـاني أنا شاعـر الشعب المتألم »[٣]

ومع الممارسة الصادقة ، أضحى الدور جزءاً لا انفصام له عن صاحبه ، وبات شاعر الشعب اسماً رديفاً لعمر الزعني .

أمـا اليـوم ، وبعـد مـرور أكثـر من ربـع قـرن على وفـاة الـزعني ، فمـا زال النـاس يقـولـون عنـه « شـاعـر الشعب » ! ويـا لهـا من كلمـة ، ويا لها من رتبة لا أذكر أن أحداً سوى الزعني قد وصل إليها . لقد ربط الناس في مسيرة الشعر العربي بعض الشعراء بـالحاكم أو عليـة القوم ! وقـالوا شـاعر الخليفة أو الأمير أو الوالي ! وربط الناس ، أيضاً ، بين الشاعر وبين الجغرافيا ، فإذا بنا ، على سبيل المثال ، نسمع بشاعر النيل وشـاعر القـطرين . لكن ومع عمر الزعني ، فإن الربط كـان بين الشاعـر وبين الشعب . ولا أعلم أن تاريـخ الأدب عندنا قد أثبت هذه الصفة/ الرتبة على أحد من قبل عمر ، ولا أعتقد ، ونحن اليوم في زحمة نضال خانقة ، أنه جرؤ على إطلاقها على أحد بعد عمر . من خلال هذا الفعل ، أثبت الشعب ، وبواسطة عمر الـزعني ، أن له الحق ، كـل الحق ، في أن يكون لـه شـاعـره الخـاص ، وصـوتـه المـدوي ، ومنبـره الأسمى ، ولـذا ، وأنا واحد من أبناء هـذا الشعب ، فإن عمـر الـزعني ، هـو صديقي ، صديقي العزيز ، والأوفى .

حكاية عمر الزعني مع الشعر والناس تروي تجربة مثقف راقٍ أصرَّ على أن يندمج في كل قطاعات شعبه دون أن يفقد قُدُراته الريادية ! ويا لها من معادلة صعبة أن تكون واحداً من الناس ، كل الناس ، مندمجاً في كبيرهم وصغيرهم ، متمكناً من مخاطبة الساذج والمفكر في وقت واحد ، وقادراً على المحافظة على ريادتك أمام كل هؤلاء دون أن تخون مبادىء ثقافتك أو وعيك الوطني أو رؤيتك أو تعبيرك اللغوي أو ، إن شئت ، تركيبتك النوعية ، أو أن تخسـر ، في نهايـة المطاف ، جماهيرك[٤] . إنها معـادلة صعبـة ، صعبة ؛ لا يحققهـا إلا شاعـر شعب ، ولذا ، ما برح عمر وحده منذ سنة ١٩٢٢ ، ربما ، وحتى اليوم ، شاعر الشعب[٥] .

تبدأ الحكاية : أن الشاب الطموح الذي حاز سنة ١٩١٣ شهادة البكلوريا في العلوم والآداب[٦] ، والضابط الإداري في الجيش العثماني إبان الحرب العالمية الأولى ، وطالب الحقوق في الكلية اليسوعية ، وأستاذ الأدب الفرنسي في الكلية العثمانية والمدرسة الأهلية ، والشريك الثالث في مكتب محاماة مع عمر فاخوري وصلاح الدين اللبابيدي[٧] ، تَلَبَّسَهُ هاجس الناس ، ورأى أن كل المعارف التي حازها ، وجميع الوظائف التي مارسها ، والمهام التي قام بها ، يمكن أن يُعَبِّرَ عنها بشكل أفضل وأجدى بحمل هموم الناس . وهكذا كان : انصرف عمر إلى الناس ، ترك التاريخ يبحث عنهم في رحاب قصائده وشخصيته . ولا أظن أن هذا الأمر كان في حياة عمر الزعني وليد المزاج الفردي والرغبة الذاتية وحسب ، واقع الأمر أن الزعني ، إضافة إلى ما لديه من مزاج شخصي وموهبة فذة ، كان أبناً لمؤسسة قدّمت للوطن كباراً من الذين انصرفوا بكليتهم إلى تلبية هاجس الناس هذا ، أو الانخراط في الشأن العام والنضال مع الجماهير ، كما نقول في تعبيرنا المعاصر . فكان منهم الشهيد ، وكان منهم الأديب ، وكان منهم السياسي الفذ . أما المؤسسة فهي الكلية العثمانية الإسلامية لمؤسسها الشيخ أحمد عبَّاس ، وأمَّا الكبار فمن أبرزهم عبد الغني العريسي ، وعمر حمد ومحمد ومحمود المحمصاني وعمر فاخوري ، ورياض الصلح وعبد الله اليافي ، تركيبة تآلف فيها المزاج والهوى الشخصيان مع تربية وتنشئة صادقتين . وهكذا يحصل الوطن على قادته وعباقرته ، وهكذا كان عمر الزعني . فالزعني إذن ، التزم عن وعي ، أو كما يقال ، عن سابق تصور وتصميم ، والالتزام عِنْدَهُ كان كلياً وشمولياً في شخصيته ونتاجه[٨] .

لو حاول المرء أن يبحث عن مضمون هذا الالتزام في شعر عمر ، فلعله لن يتمكن من تحديد عقيدة سياسية ممنهجة للرجل ، واقع الحال أن الزعني لم يكن مفكراً سياسياً ، وهو أيضاً لم يهو الانتماء إلى الأحزاب السياسية[٩] . أمَّا تَجْربَتُهُ مع حزب اللامركزية ، إبان دراسته في الكلية العثمانية ، فيبدو أنها صغيرة ، ولم تتوفر حتى الآن معلومات مفصلة عنها . لذا ، يمكن القول إن عمر الزعني اكتفى ، مثل كثير من الناس ، ومن مثقفي عصره خاصة ، بقناعات

سياسية معينة شكلت نبراساً لتصرفه الوطني ، وكانت تقوده في مجال التفاعل مع الأحداث . من هنا ، يمكن للمرء أن يعتبر عمر الزعني مثقفاً ليبرالياً سعى جَهْدَهُ في كل إنتاجه لأن يكون مخلصاً لشعبه وبيئته من خلال أقصى ما لديه من إمكانيات الفعل الفني . ولعله نظراً إلى عدم ارتباطه بأي تفكير سياسي مُنتمٍ إلى حزب معين ، فإن أفضل ترجمة توصل إليها لاهتمامه بالجماهير كانت في سعيه الدائب لجعل صورة المعاناة اليومية لأبناء الشعب أكثر وضوحاً واقتراباً من الواقع المعيوش. ولعلّ في تجربة الزعني هذه نقلة هامة في الفعل الأدبي لذلك العهد ، والانتقال بالكتابة الفنية من الرومنسية الحالمة أو الغارقة في الماضي إلى الواقعية الكاشفة الساعية لإنارة الحاضر والمضي المستمر على التفكير فيه . وقد يكون صحيحاً أن الزعني لم يصل دائماً إلى طرح رؤى سياسية معينة ، لكن من خلال واقعيته الجريئة في تصوير الحاضر ، كان يدفع بالناس وبقوة إلى التفكير في هذا الحاضر والبحث عن حلول لمشاكله . وهكذا لم يستطع الفكر السياسي المباشر أن يخترق قصائد الزعني ويحولها إلى نوع من البيانات الحزبية ، بيد أن الفعل الحياتي تحول في أعمال عمر إلى معاناة إنسانية تنطلق من الخاص إلى العام ، ومن الفردي الذاتي إلى الإنساني الشمولي وتظل صادقة حية موحية على مر السنين وتوالي الحقب .

إن محاولة هذه النقلة في الفعل الأدبي المعاصر قد تطلبت من عمر الزعني وعياً خاصاً ومميزاً لفهم دور الأدب والأديب ، كما تطلبت منه جهداً واضحاً وجريئاً على مستوى التقنية الفنيَّة إن جاز التعبير . لقد عُرِفَ عمر الزعني من خلال قصائده التي كان يغنِّيها على المسارح ومن الإذاعات والاسطونات . وفي الحقيقة ، لم يكن للزعني صوت رخم يضعه في مصاف المطربين ، بيد أن الرجل اعتمد الأغنية وسيلة تصل من خلالها الكلمة إلى الناس ، يقوم بها الشاعر بنفسه لا بواسطة مغنين يكون الإنشاد مهنتهم. ولعلّ عمر كان يعتقد بأن الشاعر هو مغني الجماهير مما يُذَكِّرُ المرء بالأعشى الذي يقال إنه كان يغنّي بشعره فسمي صنّاجة العرب[١١]، أما الأسلوب الفني الذي كان يُعَبِّر عمر به عن أدبه ، فمن أبرز معالمه استعمال اللهجة العامية، وبالتحديد اللهجة البيروتية

التي كانت بالنسبة لعمر «لغة الحياة اليومية»[١١] ، إنها لهجة البيئة التي عاش فيها ، وقد استعملها عمر في مختلف أساليبها ومستوياتها ، من تعابير المحيط البيروتي القديم والمفرط في شعبيته[١٢] إلى الأسلوب الراقي لهذه اللهجة أو ما يُعرف بلهجة المكتب أو الصالون[١٣] . كما حاول أن يستعمل اللهجة الفصحى وكأنها لهجة عامية ، أو هو حاول التوفيق بين العاميّة والفصحى ، فاعتمد لذلك فصحى يخالها القارىء لأوّل وهلة عفوية لكنها وليدة القصد والصنعة والبلاغة : فهي تبتعد عن تقعر الفصحى وسوقيّة العامية في آن[١٤] . والزعني اعتمد أيضاً الأمثال والحكم الشعبية أداة تعبير وتوصيل في أعماله الأدبية . وإذا كانت أعمال الزعني الأدبية لم تتميز بكثير من الزخرفة اللفظية وأنواع البديع ، فإنها امتازت باستعمال الرمز . والرمز عند الزعني يأتي موحياً بأبعاد كثيرة ومنطلقاً من واقع الحياة الشعبية في آن ؛ لأن رموزه لم تكن بعيدة عن إدراك الإنسان العادي ، وكانت تساعد بالتالي ، على توصيل الفكرة التي يبغيها . ولعل عمر آمن ، ههنا ، أن الرمز في الشعر لا يكون ناجحاً إلا إذا كان تراثياً ، شعبياً ، قائماً في ضمير الأمة[١٥] . ولم يكتف عمر بكل هذا ، بل كان لحركاته على المسرح أثر في إعطاء الكلمات أبعاداً أكثر غنى من الأبعاد التي تعطيها وهي مكتوبة على الورق[١٦] . ولعل في استعراض سريع لبعض نماذج من كتابات الزعني ما يُظهِرُ شيئاً من تجربته على الصعيدين الفكري والأدبي .

مع بداية عشرينات هذا القرن ، كان لبنان يمر بأحداث حاسمة تركت بصماتها واضحة على كيانه ومستقبله وتجربة وجوده . ففي تلك الحقبة من الزمن أُعطيت فرنسا الانتداب على البلد ، وأقرّت هذا الانتداب عصبة الأمم . وفي ذلك الزمان أيضاً كانت معركة ميسلون بين الوطنيين من أبناء البلاد وبين الجيش الفرنسي المنتدب . وفي تلك المرحلة كذلك أعلنت دولة لبنان الكبير. زمن نضال وتحديد مصير؛ ومرحلة من تاريخ الوطن كانت تتطلّب من الجماهير كل وعي وإدراك ونضج في العمل السياسي والفكر الوطني . وفي تلك الأيام أيضاً صدف أنّ آنسة من مثقفات تلك المرحلة أصدرت كتاباً يتعلق بموضوع السفور والحجاب[١٧] ، الأمر الذي دفع كثيرين من رجال الدين

والمفكرين إلى مناقشات عديدة وصولات وجولات حول هذا الموضوع، وكادت القضية تحول انتباه أكثرية لا بأس بها وبأهميتها من رجال الفكر عن الواقع السياسي الذي كانت تعيشه البلاد . وهنا يبرز عمر الزعني في أول قصيدة، أو أغنية ، أو موقف جماهيري له . في الحياة العامة ، وفي قضايا الناس ، هناك أمور هامة ؛ بيد أن الزعني رأى ، عهد ذاك ، أن أمراً واحداً هو الأهم : الموضوع الوطني ، الحفاظ على الوطن والتمسك به ، ولم يبال الرجل بكل المحافظين أو المتحررين في ذلك الوقت ، لم يكن لا مع السفور ولا مناصراً للحجاب . رفض طرح القضية برمتها . الموضوع الأول والأخير الذي رآه أهلاً لأن يشغل الناس كان الهاجس الوطني والمحافظة على الأرض ، وكانت الصرخة الموقف :

الدنيا قايمة	والشعب غافل
راحت بلادكم	ما حد سائل
الحق عليكم	وللاعَ مين!
شوفوا البلايا	شوفوا الرزايا
والشعب قايم	على الملاية
نسيو الحماية	نسيوا الوصاية
ما حدٌ فاهم	إيه الحكاية
والطاسة ضايعة	يا مُصلحين!

موقف حضاري جذري ، ووعي والتزام قلَّما تسنى لمثقف ، عهد ذاك ، أن يستوعبهما في فكرة بسيطة ويقدمهما أغنية ساخرة للناس. أحبَّ الناس أغنية الزعني ، وانتشرت بينهم ، حتى أننا ما زلنا لليوم نسمع أصداء اللحن الذي استخدمه عمر في موشح في مدح الرسول من على مآذن بيروت[١٨] .

وتمضي الأيام ، يكاد الانتداب الفرنسي أن ينتصر ، ينشغل كثير من الناس في بلادنا بعقدة تفوّق الأجنبي ، وبالرغبة المميتة في تقليده اجتماعياً والنسج على منواله . وهنا أيضاً يقف عمر بالمرصاد . يقف محللاً واقعياً جريئاً منطلقاً من أقرب المفاهيم إلى ذهن الناس ؛ هؤلاء الذين غرّرت بهم مظاهر

بَرّاقةً للعيش حسبوا أنها الفلاح المشتهى للوطن فإذا بها في أساس التمويه على فشل الحياة الاقتصادية والإدارية والسياسية . يأتي عمر في دعوته هذه المرة من صرخة ألفها أهل بيروت عهد ذاك . صرخة متسول كسيح جعل من مداخل مدافن الباشورة مقراً له يستجدي منه الناس ويقول : بلكنة عربية تركية[١٩] .

« أيدوا ما في ، إجروا ما في ، قوة ما في ، فقرا ، مساكين » .

ويصبح الناس كلهم عند الزعني هذا التاعس المستقر عند مدخل الجبانة يبحث عن الحياة . وتأتي الصفعة ملعلعة ، تلفح كل الوجوه والجباه والرقاب ، يطلقها عمر الزعني لا لتذهب هباءً ، بل لتستقر في ذهن الناس وتُمسي أغنية مفضلة ولحناً محبباً ، ونداء قريباً من الذهن ، ولا يبقى إلّا أن يُحْسن الناس الإصغاء والقراءة والفهم والانطلاق من نص عمر :

الفجر لاح ، الله أكبر ،
والناس صحيت ، وإحنا بنسكر ،
لكن منرش عالموت سكر ،
كل الأمراض عمّال تفشي ،
والشعب ما عاد يلقي دفشة ،
بنهديه حتى يقوم يمشي ،
إيدو ما في ، إجرو ما في ،
قوة ما في ، فقرا مساكين .
أراضي واسعة وجبال عالية ،
وكل طحينا من أوستراليا ،
البستان بتطيب أغراسه ،
لو يسلم من إيد حرّاسة ،
النواطير حارقين أنفاسه ،
غله ما في ، بصله ما في ،
فجلة ما في ، فقرا مساكين !

كان هذا حوالي سنة ١٩٣٨ ، والرائع في عمر أنه يبدو وكأنه لم يلتزم

ناس ذلك الزمن وقضاياهم وحسب ، بل التزم الزمان برمته وقضايا ناسه أبداً . فإلى أي مدى يا ترى تبتعد صرخته تلك عن عويل القوم في هذه الأيام ؟ وهكذا برؤيا فذة تخترق الواقع ، وببساطة تتحدى العبقرية ، يصرخ عمر الزعني في أيام الجوع والفقر في كل عصر :

طاسة باردة   طاسة سخنة
ساعة حرب   ساعة هدنة
منتألم، يوم   منتنغّم يوم
يوم بجهنم   يوم بالجنة
لأصغر خبر   وأدنى إشاعة
كل العملة   كل البضاعة
بتعلى بتوطى   بساعة سماعة
بعلمك عشنا   بعلمك متنا

أمّا الجماهير ، فإن الزعني لم يتركها دون أن يوجه أضواءه الكاشفة على تصرفاتها ، ودون أن يسعى إلى الصدق التام في التعامل معها ، والصديق من صدق لا من صدّق كما تقول هذه الجماهير . والزعني ، صديق الناس ، كان من أبرز رواد الدعوة إلى نبذ التعصب الطائفي والمذهبي حين يقول :

إن قلت أيوه ولا لا
ما الناش غنى عن بعضنا
دينك إلك وديني إلي
أمّا الوطن من دمنا[٢٠]

الكلام عن عمر الزعني ، ما زال طفلاً ، فنتاج الرجل لم يلق حتى الآن ما يستحقه فعلاً من الدراسة والبحث في هذه التجربة الفذة والجريئة ، والأمل أن لا يُختم الحديث عن عمر الزعني ، بل إن في النفس أن يكون كلام اليوم بداية . إن هذا النوع من التفاعل مع الحدث الآني ، لم يؤمن لعمر الزعني أن يكون من خلال إنتاجه الأدبي خير مؤرخ للأحداث السياسية في لبنان خلال

المرحلة التي عاشها وحسب ، بل لعل هذا التفاعل هو ما يجعل من الزعني شاعراً إنسانياً عظيماً يستغرق الزمن ، شاعراً قادراً على الامتداد ، عبر معاناته وتعبيره الأدبي ، إلى ما بعد عصره وزمنه . وأظن أن كثيراً ممن عرفوا أشعار عمر وأغانيه ، ما برحوا يستدعونها من ذاكرتهم مع أحداث كثيرة نعاصرها اليوم ونعيش معها وبها .

الهوامش والمراجع

(١) توفي عمر الزعني في ١١ شباط سنة ١٩٦١ في مدينة بيروت ، وفيها دفن .
راجع : الزعني الصغير ، **عمر الزعني موليير الشرق** . الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ ، (لا . ن) .

(٢) راجع في هذا الموضوع ما كتبه عمر فاخوري حول عمر الزعني والجماهير :
ـ عمر فاخوري ، **الباب المرصود** ، لا . ط ، منشورات دار الثقافة ، بيروت ـ لبنان ، ص ص . ٣٣ ـ ٤٦ .
وانظر ، كذلك ، الفصل الذي كتبه المستشرق الفرنسي «لوسيرف» عن عمر الزعني في :
- Jean Lecerf, **Litérature Dialectale et Renaissance Arabe Moderne,** Extrait du Bulletin d'Etudes Orientales de l'Insult Français de Damas, I, II et III. pp. 123-125.

(٣) نظمت هذه القصيدة وأنشدت أمام الجمهور بعد ست سنوات من متابعة الاضطهاد التي واجهها الزعني إثر نظمه وإذاعته لقصيدة ، حاسب يا فرنك سنة ١٩٢٦ .
راجع : جريدة **اليوم** (البيروتية) ، عدد ١٢ شباط ١٩٦٩ ، وفي قصيدة « حاسب يا فرنك » عمد عمر الزعني إلى التشهير بالفرنك ـ الوحدة النقدية الفرنسية ـ وسخر كذلك من الاقتصاد الفرنسي المنهار آنذاك ، ومن سياسة الانتداب الفرنسي في لبنان . للاطلاع على نص القصيدة :
انظر : ـ محمود نعمان ، **عمر الزعني شاعر الشعب** ، لا . ط ، منشورات جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت ، ص . ٥٨ .

(٤) راجع المقدمة التي كتبها عمر فاخوري سنة ١٩٢٤ لأغنية « صندوق الفرجة » للزعني وقد أثبت الفاخوري هذه المقدمة في كتابه « **الباب المرصود** » ص . ٣٣ ـ ٣٦ ، تحت عنوان مقدمة مرسلة .

(٥) يعتبر بعض الصحافيين الذين كتبوا عن عمر الزعني أن عام ١٩٢٣ هو تاريخ بداية مرحلة الزعني الأدبية والفنية مع الجماهير ، ذلك أن هذا هو تاريخ إذاعته لأول قصائده ، وكان هذا من على « مسرح الكريستال » في بيروت ، راجع :
ـ ليلى الحر وإلياس سحاب ، « كان عندنا شاعر شعبي وحيد . . **فأهملناه** » :
مجلة **الحوادث** ، بيروت العدد ٥٤٥٣ ، السنة الحادية عشرة ، ٧ نيسان ١٩٦٧ .

- جريدة **كل شيء** ، بيروت ، ١٨ - ٦ / ١٩٥٠ .
في حين أن محمود نعمان يذكر أن أول ظهور علني للزعني كان مع الشيخ رائف فاخوري في مسرحية جابر عثرات الكرام ، وكان هذا سنة ١٣٤٠ هجرية من غير أن يعطي أي تحديد أدق ، وهذه السنة تقع بين ١٩٢٠ وسنة ١٩٢١ ميلادية ، راجع :
- نعمان ، **عمر الزعني** ، ص . ٤١٠ .

(٦) هناك صورة زنكوغرافية عن شهادة عمر الزعني هذه في :
الزعني الصغير ، **عمر الزعني** ، ص . ٨٦ .

(٧) أسس هذا المكتب سنة ١٩٢٦ في بيروت ، راجع :
حياة كسّاب ، **عمر فاخوري - سيرته ، أدبه ، أفكاره ، إبداعه** ، مطبعة الغد ، طرابلس ١٩٦٧ ، ص ١٧ .

٨ - من أبرز الأبحاث والمقالات التي أشارت إلى ملامح هذه الشمولية في شخصية عمر الزعني :
- فاخوري ، الباب المرصود ، ص ص . ٤١ - ٤٤ - وأصل هذا القسم من كتاب الفاخوري مقالة نشرت في مجلة **الكشاف** ، بيروت ، المجلد الثاني ، سنة ١٩١٨ . ص ص . ١٨٢ - ١٨٤ .
- توفيق عواد ، **غبار الأيام** ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص . ١٧ .
- نعمان ، **عمر الزعني** ، ص ص . ٢٨ - ٢٩ .
- ليلى الحر ، « ٥٠ عاماً » من التاريخ يتعقبها « شبح الحرمان » ، مجلة **الحوادث** ، بيروت العدد ٥٤٤ ، ١٤ نيسان ١٩٦٧ .

(٩) من مقابلة خاصة أجريتها مع السيد سعد الدين الزعني ، شقيق عمر الزعني - سنة ١٩٧٣ .

(١٠) انظر : - شوقي ضيف ، **العصر الجاهلي** ، الطبعة الرابعة ، لا . ت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ص . ٣٣٦ .

(١١) قد تجدر الإشارة ، ههنا ، إلى أن عمر الزعني هو بيروتي المولد والنشأة والمسكن والوفاة .

(١٢) راجع ، على سبيل المثال ، القصائد التالية من مجموعة الزعني الشعرية المثبتة في كتاب : **عمر الزعني موليير الشرق** ، المَيّ ص . ٢٧٢ ، العالم ما بينعطوا وش ص . ٤١٨ ، رزق الله عالعزوبية ص . ٥٢١ .

(١٣) راجع ، على سبيل المثال ، القصائد التالية من مجموعة ، **عمر الزعني موليير الشرق** ، الدبـاس ص . ١٨١ ، عرم يا فرنك ص . ١٥٥ ، ما بهوى حد ص . ٢٣٤ ، السينما ص . ٥٩٦ .

(١٤) راجع على سبيل المثال ، القصائد التالية من مجموعة : **عمر الزعني موليير الشرق** : تعا ودِّع ص . ١٥٠ ، سبحانك يا دايم الدوم ص . ١٥٨ ، من بعد البرق ص . ٢١٣ ، حلو الرواق ص . ٤٥٠ .

(١٥) لعل الأدب الشعبي ينحو عادة إلى الاستعانة بالرمز ، وربما كان مرد هذا الأمر إلى الفن الثقافي الذي يختزنه الرمز من جهة ، ولعفوية هذا الأديب في اكتشاف التقنيات الأدبية التي تساهم في إنجاح عمله على مستوى الانتشار الجماهيري . قارن : وجيه فانوس « الرمزي / الأسطوري وحاوي » ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣٨ ، آذار ١٩٨٦ .

(١٦) تذكر قصيدة المرحوم رياض بيك نموذجاً على هذا . وفيها يقول الزعني :

المرحوم رياض بيك　　　كان يحكم هيك وهيك

ويمكن للمرء أن يتصور ما يمكن أن يصاحب كل لفظ لكلمة « هيك » من حركات وإشارات يقوم بها الزعني بيديه وجسمه ، وما يمكن لهذه الحركات والإشارات أن توحي به من أمور تعطى لكل لفظة « هيك » معنى مختلفاً .

(١٧) هي نظيرة زين الدين ، والكتاب **هو السفور والحجاب** الذي صدر في بيروت سنة ١٩٢٨ عن مطابع قوزما . وكان قد نشر قبلاً على شكل محاضرات ومقالات متفرقة في الأندية والجرائد أو المجلات المحلية .

راجع : يوسف أسعد داغر ، **الأصول العربية للدراسات اللبنانية - دليل بيبليوغرافي بالمراجع العربية المتعلقة بتاريخ لبنان** ، منشورات الجامعة اللبنانية ، بيروت ١٩٧٢ ، ص . ٢١٣ .

(١٨) هو موشح ديني شعبي معروف باسم « تعلق قلبي بحب طه » وقد تسنى لي سماعه شخصياً ولسنين عديدة من مسجدي برج أبي حيدر والبسطة الفوقا في بيروت .

(١٩) من مقابلة خاصة أجريتها سنة ١٩٧٣ مع سعد الدين الزعني .

(٢٠) تشير أوراق الزعني الخاصة والتي تسنى لي الاطلاع عليها ، إلى أن هذه القصيدة نظمت ما بين عام ١٩٢٠ وعام ١٩٣٠ .

العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً

بعد الدوار الكبير الناتج عن العاصفة التي أحدثتها الدعوة إلى « شعر عربي حديث » بدءاً من خمسينات هذا القرن ، وبعد أن كادت هذه العاصفة تحرق في توهج لهبها كثيراً من جهود الشعر والنقد السابقة أو المعاصرة لها ، وبعد أن « هدأت » هذه العاصفة خلال السبعينات ومطالع الثمانينات باحثةً عن مستقر لها في حركة التاريخ الأدبي العام ، يأتي كتاب : العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً ، للدكتور عرفان شهيد (الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٦) شهادة وعي هادئة ورصينة تسعى إلى قراءة علمية مسؤولة للجهد الأدبي المعاصر من خلال نتاج « أمير الشعراء » أحمد شوقي .

بعد خمسين عاماً ونيف على وفاة شوقي ، وبعد أن خُيِّلَ لكثيرين أن المداد قد جف ، والقلم قد وُضع في هذا « الأمير » ونتاجه ، يحاول عرفان شهيد أن يقرأ أحمد شوقي من جديد . إنه يسعى ، وكما يقول ، « إلى إعادة النظر في تقويم شعر شوقي في إطار الشعر الحديث وشعر العمود العربي » . إن مكانة شوقي ، وكما يرى المؤلف ، « لم تأخذ بعد حظها من الوضوح ، وبالتالي من الإجماع » ، خاصة ، وكما يعتقد المؤلف أيضاً ، أنه وبعد خمسين سنة من وفاة شوقي فاللحظة التاريخية « قد حلت للقيام بتقويم جديد للشاعر . . . فانصرام نصف قرن على وفاته يهيىء بعداً زمنياً مناسباً ومناخاً هادئاً للقيام بهذا التقويم » .

مما لا شك فيه أن أحمد شوقي من الكبار الكبار في حياة الأدب العربي

المعاصر ؛ ومثله مثل أي كبير ، وخاصة في عالم الأدب ، فإن عواصف شديدة قد هبت عليه وعلى أعماله . لقد اعتبره كثيرون واحداً من عظماء الأدب العربي ، حتى إنهم قَلَّدُوه صولجان أمارة الشعر وأجلسوه سعيداً على عرشها . بيد أن قسماً آخر من الناس لم ير فيه ما يؤهّله لهذه الرتبة العظمى في دنيا الأدب العربي ، بل عَدُّوه مُكرِّراً لتجارب الآخرين وليس سوى مُنَوِّعٍ على إبداع من سبقه من أساطين الفعل الشعري العربي .

عرفان شهيد يدخل الميدان ، إذن ، بروح تَحَدٍّ كبيرة ؛ بروح تبحث عن إنصاف يرى أن أحمد شوقي لم يحظ به بعد . وكأن المؤلف ، ههنا ، يستعد في ساحة محكمة التأريخ الأدبي لجلسة دفاع مشوقة يتوقع حاضروها والمشدودون إليها إثارة مطلقة ، ونتائج باهرة قد تدفع بهم إلى التصفيق الشديد الممزوج بفرح إحقاق الحق أو إلى الانبهار الصامت الذي قد يشبه وقع صفعة قوية على وجه غائب عن الوعي . لذا ، وعلى امتداد خمسمائة وست وستين صفحة من الحجم المتوسط ، ومن خلال تسعة أبواب ، يحاول عرفان شهيد أن يتعامل مع أحمد شوقي سيرة وبيئة وثقافة ونتاجاً ، جاهداً في إبراز أحقّية شوقي في ريادة الشعر العربي المعاصر في عدد كبير من مجالات هذا الشعر .

غاية المؤلف ، كما يبدو ، جمع مختلف الخيوط التي تؤلف شخصية ونتاج أحمد شوقي ، ليؤكد من خلالها النزعة الإبداعية عند الرجل ، بل وفعل التجديد الذي قدمه « الأمير » لدنيا الشعر العربي المعاصر . من جهة ثانية ، فإن عرفان شهيد يؤكد دائماً في تضاعيف كتابه أن حملات النقد والهجوم التي تعرّض لها شوقي ، ومن معاصريه بالتحديد ، كالعقاد ونعيمة وطه حسين ، عملت على تشويه حقيقة الشاعر ، لا بل ساهمت في جحود دوره وعطاءاته المجددة . ولعل جماعة ممن ما زالوا يحملون على شوقي في هذه الأيام ، إنما يبنون آراءهم وأحكامهم متأثرين بتلك الحملات القوية التي ناهضت أحمد شوقي ونهجه الشعري في النصف الأول من هذا القرن .

موضوع شائق ، إذن ، وواعد هذا الذي يقدمه عرفان شهيد في دراسته .

إنه عمل يدخل ضمن لعبة تحدي الموروث والمنقول ، جاهداً لكشف ما يعتقده حقيقة واقعة من الحيف التجافي عنها . وواقع الحال أن التحدي الكبير الذي ينهض له كتاب الدكتور عرفان شهيد هو تحديان في آن . الأول إعادة النظر في أحمد شوقي فعلاً أدبياً على المستويين العربي والعالمي ، ومحاولة إثبات ريادة هذا « الأمير » شاعراً وناثراً ، في دنيا الأدب ، والتدليل على قدراته الإبداعية والتجديدية في هذه المجالات . أما التحدي الثاني فيكمن في محاولة المؤلف البحث في الشعر العمودي العربي من جهة تشكله البنيوي وقدرته على إبراز جوانب التجديد والإبداع عند شوقي .

أما المنهجية المتبعة في هذا العمل فتقوم على أمور من أبرزها أن الكتاب يركز على البعد التاريخي في المعالجة التحليلية للموضوع . إن المؤلف يعمد إلى سرد الحقائق والأحداث المتعلقة بمادة الكتاب من خلال قراءة لها تضيء جوانب البحث ، وتؤكد فاعلية عناصر التجديد والإبداع عند شوقي . أو هي ، كما في بعض المرات ، وخاصة عند الحديث عن مسرح شوقي ، تفسر أسباب تأخر تجديده في هذا المجال، وتوضح أن الجديد الذي أتى به، ههنا، ما كان له ليأتي بهذا الشكل لولا أنه تأخر بسبب من عوامل معينة أثرت على حياة الشاعر وفكره . ومن اللافت للنظر ، في هذا المجال أيضاً ، أن الدكتور شهيد قد أفرد باباً كاملاً لما أسماه « نثر شوقي » . وهذه ناحية من الدراسة الشوقية قلما اهتم بها أو ركّز عليها الباحثون . وفي هذا الباب قد يدهش المرء عندما يقرأ عن شوقي كاتب السيرة الذاتية ومؤلف الرواية النثرية والحوار المسرحي إضافة إلى موضوعات كثيرة أخرى من أبرزها أدب الرحلات والنقد الأدبي عند شوقي .

أمر آخر لافت للنظر في دراسة عرفان شهيد هو أن كثيراً من الأبواب والفصول قد زودت بملاحق تحليلية تسعى إلى إضاءة جوانب هامة تبرز على هامش الفصل . إن هذه الملاحق ، وإن أدت إلى ما يمكن أن يكون الملل من تكرار الشكل في البحث ، فإنها ـ إضافة إلى إنارتها درب الباحث في نتاج شوقي ـ تأتي شهادات تحليلية توثيقية ودراسات معمقة لجوانب عديدة هامة وبارزة من العصر الذي عاشه شوقي أو الموضوعات التي أثرت عليه .

مع عرفان شهيد ، في دراسته عن أحمد شوقي ، يرى المرء أن الشاعر قد ظُلِمَ لأسباب خارجة عن نطاق الإبداع الأدبي . إن النقاد الذين تولوا دفة المعركة ضد شعر شوقي قد استطاعوا أن يعمروا طويلاً بعد رحيل شوقي ، وكانت لهم مكانتهم المرموقة وصوتهم المسموع ورأيهم المحتفى به في المحافل الأدبية . وهكذا لم يقدَّر لشوقي نفسه أن يرد عليهم أو يتولى الدفاع عن نتاجه وتجديده . لكن المرء قد يتساءل : أي شاعر أو أديب استطاع أن يصمد أبد الدهر حيّاً على ظهر الأرض ليرد على خصومه ؟! على نتاج الشاعر أن يكون الرد ، ولعل دراسة عرفان شهيد تأتي لتوافق على هذا التساؤل في سعيها لإعطاء شوقي مكانته التي ترى أنه يستحقها . من جهة ثانية ، فإن عرفان شهيد يرى أن وفاة شوقي قد أعقبتها أحداث جسام هزت العالمين الدولي والعربي ، ومن أبرز هذه الأحداث الحرب العالمية الثانية وقضية فلسطين . وهكذا قُيِّضَ لشعراء غير شوقي أن يصولوا ويجولوا في موضوعات هذه الأحداث ، الأمر الذي ساعد على تغييب شوقي وشعره بسرعة عن ساحة الفعل الأدبي . وهنا قد يتساءل القارىء إن كانت هذه القراءة « للغياب » الشوقي صحيحة ، أوَلم يكن من الأجدى لو استمرت الرؤيا الشعرية أو النهج الفكري عند شوقي يسيطران ، بفعل ريادتهما الأدبية ، على الفكر والذوق الأدبي بعد رحيل الشاعر ؟ ولعله من الأجدى القول إن ثغرات معينة في نتاج شوقي وفكره ، أو في ذوق العصر الذي تلاه وفكره ، قد حالت دون استيحاء شعر شوقي ونهجه في تلك الأحداث !

إن دفاع عرفان شهيد عن أحمد شوقي يتجلى في أروع وأنجح مجالاته حين يقسم المؤلف حياة الشاعر إلى أدوار ثلاثة . في هذا التقسيم يستطيع القارىء أن يعيش حركية الفكر الشوقي ، وقدرات الرجل على متابعة حياة العصر والفعل الفكري والأدبي فيها . هنا يبدو تماماً أحمد شوقي الساعي إلى التجديد ، الباذل الجهد أبداً في سبيله . ومن هنا بالذات ، يستطيع قارىء كتاب الدكتور شهيد أن يفهم إبداعات أحمد شوقي في مجالات أدبية كثيرة من أبرزها فن الملحمة ودور شوقي في إرساء فكرة الملحمة العربية المعاصرة ، وكذلك في الشعر المسرحي أو شعر الأطفال . كذلك ، يستطيع قارىء الكتاب أن يرى النزعة إلى التجديد نحو المسرحية الشعرية عند شوقي ، وقد خنقتها

ميول الخديوي ، تتحول إلى بعد آخر هو الرواية النثرية .

مع كتاب الدكتور عرفان شهيد ، « العودة إلى شوقي » نلتقي بأحمد شوقي الإنسان المجدد ، الشخصية الشعرية فيه التي كانت تتحدى وتسعى ، من خلال التطوير لا الثورة ، إلى التجديد والإبداع . أما السؤال الأخير فيبقى قائماً : إلى أي مدى استطاعت قدرة التجديد عند أحمد شوقي أن تخرج من نطاق تجربة الإنسان الفرد الشاعر لتدخل في كيان الأمة وتاريخية الفعل الأدبي ؟ بل إلى أي مدى استطاعت شاعرية أحمد شوقي أن تكون تياراً يصمد ويقوى ويتطور في غياب شخص صاحبه ، وفي حضور منتقديه وأحداث لم يواجهها الشاعر نفسه ؟! في هذا المقام قد تحلو العودة إلى كلمات الدكتور شهيد في شوقي : « هذا التقويم لشوقي ـ شاعر التراث ـ ليس دعوة إلى إحياء مذهبه في النظم . فشاعر التراث أصبح الآن إلى حد بعيد جزءاً من التراث وقد أخذ الشعر الحر الطريق عليه وعلى مذهبه » .

لعل القارىء ، بعد أن ينتهي من قراءة هذا السفر القيم عن أحمد شوقي ، يظل يمني النفس بسفر آخر ينطلق من تجربة شوقي في التجديد والإبداع وتزعُّم إمارة الشعر العربي ليبحث في مدى فعل هذا « التيار الشوقي » فيما أتى بعده من شعر عربي . ولعل في هذا البحث ـ الأمل تتمة طبيعية للجهد الطيب والمثابر الذي حاوله الدكتور عرفان شهيد في إحقاق حق أحمد شوقي وشعره .

الإلتزام وأثره في المكانة الأدبيّة لدعبل الخزاعي

تمهيد

شغلت فكـرة الالتزام الأدبي حيّـزاً كبيـراً من كتـابـات البـاحثين والنقـاد والعاملين في المجال الأدبي ، وكأن ثمة حيزاً من « فراغ » بين الممارسة الأدبية الحقيقية وبين العيش الحقيقي . ولعلَّ المرء يذهب إلى أكثر من هذا ؛ فلعـلَّ في الأمر إزدواجية بين أسلوب فكر وأدب وبين طريقة عيش وحياة ! وواقع الحال أن الأدب الحقيقي ، الممـارسة الأدبيـة الصحيحـة والحقيقية ، تتجـاوز هـذه الإشكالية المصطنعة ؛ فليس من فرق بين ما يعيشه الإنسان حقاً وما يمكن لهذا الإنسان أن يكتبه أو يعبِّر به أدباً . وهل نسي الباحثون تلك الجملة التقليدية التي مـا فتيء طلاب الصفـوف الثـانـويـة يعلكـونهـا في دراستهم من أن الأدب ابن الحياة ؟! .

إذا مـا أصيب الإنسان بحمى ، فهـذه الحمى تصبـح الـوجـه المميـز لا لمرضه وحسب ، بل لتنفسه وعواطفه وتفكيره ، وكل فعله وتفاعله مع بيئته وذاته ووجوده . وجود حمى ! لماذا ؟ لأن هذا الوجود قد دخل حياة هذا الإنسـان ، دخلها حتى العمق ، فلم يعد لهذا الإنسان إلاَّ أن يعيش هذا الوجود . ما عاد له أن يغادره إلى وجود آخر ، لا لأنه لا يريد ، بل لأنه لا يقدر . إنه محموم ، ولا بدَّ له من عيش هذه الحمى . والإنسان الأديب إذا ما دخلته حالة حياتية مُعيَّنة ، وإذا ما كان دخول هذه الحالة حقيقياً أساسياً جوهرياً في حياته ، فإنه لن يمكنه إلاَّ أن يتصـرف من منطلق هـذه الحالـة . أي ، بلغـة من يسعـون إلى دراسـة

الأدب ، لا يمكن لهـذا الإنسـان إلاّ أن يكـون ملتـزمـاً ! الالتـزام الأدبي ليس « لعبة » إزدواجية بين فكرة وحياة . الالتزام الحق هو التحام الفكرة بالحياة ، هو عيش على صعيد الوجود الفردي والجمعي وكذلك على صعيد التعبير الأدبي . فأساس الالتزام الإيمان بالفكرة والعيش فيها ، وباقي ما تبقى قد لا يخرج عن تهويمات المتحذلقين الذين فقدوا الشيء وما زالوا يكابرون النفس ويصانعـون الآخرين بقولهم إنهم ما زالوا يملكونه .

في القرآن الكريم آية عن الشعراء شغلت بال الباحثين والدارسين منذ أمد بعيد، وملأت أبحاث هؤلاء مجلدات كثيرة حولها! هل الإسلام مع الشعر أو ضده، وهـل الإسلام قيَّـد من حـريـة الشعـراء أم لا؟! واقـع الحـال إن النص القـرآني قد حدَّد بهذه الآية بالذات مفهوم الالتزام الأدبي ـ الذي هو التزام حياتي مصيري! جاء في القرآن الكريم في سورة الشعـراء: ﴿**والشعراء يتّبعهم الغـاوون**﴾ [الآية ٢٢٤] ثم أردف قائلاً في الآية ٢٢٧ : ﴿ **إلاّ الذين آمنـوا وعملوا الصالحـات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا . .** ﴾ . هنا ، ربط للشعر بالحياة : ثمة شعراء غاوون ، يقولون ما لا يفعلون ؛ هؤلاء يعيشون ازدواجية بين الفكـر /القـول وبين العيش/ الممارسـة . هؤلاء خـرجـوا عن الالتـزام ودخلوا عـالم الكذب الذي هو مَقِيتَةٌ في الإسـلام ! وثمة شعـراء آمنوا وعملوا الصـالحات ! المؤمن ، وحدة كلية تامة الكيان ! المؤمن لا يكذب ، لأنه يفعل ما يؤمن به ، فمعه وحدة الفكر /القول ووحدة العيش/ الممارسـة . فالمؤمن الحق لا يؤمن بأمر ويقول بأمر آخر . الإيمان ، ههنا ، يعني الالتزام ! وقد حدد النص القرآني مضمون الالتزام بأنه في الإيمان بالله . ذكر الله ، الذكر الكثير ، كمـا ورد في النص ، يعني أن يحتل الله عز وجل حياة ووجـود هذا المؤمن ، أن يمـلأ هذه الحياة ، فلا يصدر عنها إلاّ مضمون الإيمان ! ثم إن هذا الذكر لم يأت عفواً ، إنه نتيجة مجاهدة وفعل وعي وتصميم ، وهذا يبدو واضحاً من النص القرآني : ﴿ **وانتصروا من بعد مـا ظلموا** ﴾ . أن ينتصـر المرء بـإيمانـه لصالـح ذكر الله يعني ، فيما يعنيه ، أن ينتصر على ما ظُلِمَ به من قبل الوسواس الخناس الذي يسعى بصور متعددة إلى شغله عن هذا الذكر ! هي إذن ، آية تصب في صلب

خانة الالتزام الواعي الهادف إلى غاية واضحة في نفس صاحبها . وعندما يتحقق هذا الالتزام ، فلا يمكن للإنسان ، إذا ما نطق الشعر أو أراده ، إلَّا أن ينطق بشعر من صلب حياته وجوهرها ، من صميم التزامه ، أي من أساس إيمانه . هكذا يتوحد العيش مع القول . وهكذا يتحقق الالتزام فعل حياة وأدباً لا بدَّ منه ! .

إن من آمن حقاً بقضية ما ، فإن هذه القضية تمتلكه ، وهذا الامتلاك يقود إنسانه إلى عيشه على كل المستويات ، بما في ذلك المستوى الأدبي ! وليس في هذا الأمر نظرية أو فلسفة بقدر ما فيه بساطة وحيوية عيش ! ولعل في دراسة النتاج الأدبي لأي مؤمن بقضية ما ما يؤكد صحة هذا القول ! وفي هذا المجال ، مجال التطبيق الإسلامي للالتزام كما ورد في النص القرآني ، تأتي تجربة دعبل بن علي الخزاعي شهادة واضحة ثابتة على هذا الأمر ! .

لقد عاش دعبل الخزاعي في العصر العباسي ، وآمن الرجل إيماناً فذاً بفكرة آل البيت وحقهم ! وكان لا بدَّ له ، والحال كذلك ، من أن يُنشيء أدباً هو نتيجة هذا الالتزام ، بل هو فعله الأدبي في حياة الرجل . لذلك ، فهدف هذا البحث هو الغوص في أدب دعبل بن علي الخزاعي ومراقبة فعل الالتزام الحياتي في تأثيره على أدب الرجل في مختلف مجالاته الفكرية والفنية .

ـ الالتزام الأدبي /الحياتي عند دعبل الخزاعي :

يعيش المرء ، شاعراً أو غير شاعر ، ما قدَّر له الله أن يعيشه على هذه الفانية ، وبعد أن يُغَيّب في الثرى يتحول إلى أخبار وحكايات منها ما ينساه الناس ويضيع في غياهب الزمن ، ومنها ما يبقى في ذاكرة البشر وصفحات المجلدات ، فيصير إلى ذمة التاريخ ! لكن ذمة التاريخ واسعة ، فكثيراً ما تتحمل من الأخبار ما لم يحدث حقاً ، وكم تتحمل من المبالغات ما لا يصح ، بل كم تتحمل من الاختصار والغضب والتشويه ما يجور على الحدث وصاحبه فيشوه التأريخ الواقع . لذا ، فليس من أهداف هذا البحث الانطلاق من التاريخ أو حتى التعريج عليه . لقد عاش دعبل الخزاعي ردحاً من زمن في ذمة الحياة ، ثم ، كبقية خلق الله ، مضى . وكان له تاريخ اختُلِفَ فيه على أمور كثيرة أقلّها

اسمه وكنيته ، ولعل من آخرها سبب موته ومكان دفنه[1] . كل هذا قد لا يكون من الأهمية بمكان أمام ما بقي حقاً وواقعاً من دعبل . لقد قال دعبل الشعر ، وبه عُرِفَ ، وهذا أصدق ما بقي من الرجل في صفحات الحياة وبطون الكتب . وهذا الشعر منه ما ثَبُتَ فعلاً ، باتفاق أُمهات الكتب وثقاة الرواة انه لدعبل ، ومنه ما يُظَنُّ أنه أُلْحِقَ بنتاج الشاعر وليس له ، لكنه شبيه بصنعته وقريب إلى فنه ، ومن شعره ، أيضاً ، ما أُلصِقَ به زوراً وبهتاناً[2] . وهذه الدراسة سوف تعتمد على ما ثَبُتَ أنه لدعبل الخزاعي بإجماع ثقاة الرواة وأُمهات الكتب وجامعي الديوان . أما ما تبقى مما يُنْسَبُ إلى الرجل من شعر ، فله قيمة ثانوية ، إنه إذا ما كان منحولاً ، فقد صيغ بأسلوب ومنحى يشبهان أصل الشعر ومنهجه عند دعبل ، وبذا قد يُعْتَبَر شاهداً ثانوياً أو مساعداً ليس إلّا ، والغرض ، ههنا ، أن يصل المرء إلى لقاء مباشر مع دعبل الحياة والفن ؛ فدعبل التاريخ يُتْرَكُ لعلماء التاريخ ومنقّبي الآثار ، ودعبل الشخص يُتْرَكُ لعلماء النفس . أما في الأدب ، وفي الفن الأدبي بالذات ، فلقاء دعبل لا يكون إلّا من خلال شعر دعبل وفنه ، وليس من خلال أي طريق آخر .

ينظر المرء في ديوان دعبل ، وبالأحرى فيما بقي لناس هذا الزمن من شعره ، فيجد أن الرجل قد نظم في الهجاء والرثاء ، والفخر ، والمدح ، والوصف[3] ، لقد هجا دعبل الخلفاء ، وشارك في هجاء يتعلق بالعصبيات القبلية ، كما كانت له قصائده المميزة في هجاء الوزراء ، والولاة ، والكتاب ، وهجاء الأمراء . وفي الرثاء يحوي مجموع ديوان دعبل قصائد كثيرة ، كادت أن تغلب على نتاج الشاعر ، في رثاء آل بيت النبي صلوات الله عليه وعلى آله . إضافة إلى ذلك ، فقد رثى دعبل أفراد أسرته وأصدقائه ومعارفه . أما في الفخر ، فقد كان للرجل قصائد يفخر فيها بقومه ، وبقبيلته ، وبكرمه الشخصي ، كما أنه في المدح قد شُغِلَ بمدح آل البيت ، ومدح بعض أولي الأمر الذين وقفوا إلى جانبهم ، إضافة إلى مدائح متفرقة في بعض رجال عصره من حكام ، وأصحاب مكانة ، وأصدقاء . وإذا ما كان الوصف ، فدعبل يصف بعض النماذج البشرية من زوجة ، وجارية ، وصديق ، وعدو ، أو هو يصف

بعض الأحداث التي رآها فأثَّرتْ فيه . والملاحظ ، ههنا ، أن دعبلاً لم يخرج في موضوعاته عن النطاق الفني الأدبي الذي كان معروفاً في عصره والعصور التي سبقته في الحياة الأدبية العربية . ويمكن القول في هذا المجال أن كثيرين ممن عاصروا دعبلاً الخزاعي ، أو سبقوه في دنيا النظم وقرض الشعر ، قد أنتجوا في هذه المجالات ، لكن من بين كل هؤلاء كان دعبلاً ، وقليلاً آخرين ، قد بقوا بريقاً وهاجاً ، وألقاً رائعاً ، وعبقاً أخَّاذاً في دنيا الأدب العربي . ولا بد ، بالتالي ، من سر ؛ لا بدَّ من مجال تَمَيُّزٍ وفَرَادَةٍ كي يبقى هؤلاء ، وبينهم دعبل ، ويذوي أولئك مِمَّنْ نسي التاريخ والفن معظم نتاجهم ، إن لم يكن كل ما أنتجوه .

ثمة من يُعيدُ تَميُّزَ الفن الشعري عند دعبل الخزاعي إلى أمور من أبرزها : سمات التشيّع وصوت التاريخ ، ونبض الطبيعة ، واللغة الشعرية ، وتشكيل الصورة ، والبديع وأثره في التشكيل ، والموسيقى ، والصورة الفنية[٤] . إن التشيع من أبرز الموضوعات التي سارت بشعر دعبل بين ناس عصره وناس الأزمنة التالية ؛ « ولقد اتسمت معاني التشيع عند دعبل بالصدق والإخلاص في التصوير والبعد عن التكلف والبعد عن الاصطناع . بل إن صور التشيع عنده باتت وثائق تاريخية تساعد على فهم المعاناة الشيعية ، وتساهم في الدفاع عنها وفي شرح أبعادها المختلفة »[٥] .

لقد فجَّر الشاعر أدواته الفنية ، وفجَّر طاقاته الإبداعية حين رمى إلى تسجيل التاريخ في تصويره »[٦] . وإذا ما أضحى الشعر سنداً للتاريخ ، وشرحاً وتفسيراً له ، بل إذا ما أصبح الشعر مادة تضيء جوانب من الفعل التاريخي ، فإن هذا الشعر لا بدَّ وأن يلقى قبولاً ورغبة عارمة في نفوس المتحسِّسينَ للحدث التاريخي والغارفين من منهله . بيد أن دعبلاً لم يقصر فنه الشعري على خدمة عقيدة أو حدث ؛ لقد أضاف إلى ذلك « لوحات وصفية ثرية بالجمال الفني . . وجعل لصورتها رنينها وإيقاعها المنتظم ، ونشر أدواته الفنية فبرزت طَيِّعَةً في يده لم تتخلَّ عنه . . فتشابكت الأغصان والتفت الجذور في خميلة دعبل الفنية »[٧] . ومع هذا ، فلم يتوقف الشاعر عند حدود الجمال المحض ، بل

تعدى ذلك إلى اللغة الشعرية وفنية تشكيل الصورة . والمتصفح ، كما المتعمق في ديوان دعبل ، يجد أن الشاعر « بذل جهداً في انتخاب ألفاظه في صوره الشعرية ، وصاغ كلمات عباراته في نظام واتساق باغياً الإئتلاف متجنباً التنافر . . . بذل الشاعر جهداً في تقصي مواطن الإبداع في الكلمة ، فلم تكن عنده كلمات مرصوصة وعبارات مصفوفة ، بل عمل وعيه الفنّي على انتخاب ألفاظه من الخيال الناضج والمعنى المتوقد »[8] . لكن ، ألم يَسْعَ دعبل إلى البديع ، إلى هذا الضرب من الفن الأدبي الذي كان لا بدَّ منه ، بحكم تطور الحياة وتعقدها عهد ذاك ، وبحكم تعمق الفكر وتنوع مشارب الذوق من أن ينتشر في عصر الشاعر ويستمر بعد ذلك إلى حين ؟ أمَا كان لدعبل ، الذي لم ينظم الشعر إلاَّ انطلاقاً من سجيته وعفويته أن يركن إلى ما عُرِفَ في عصره من فنون البديع والتزويق ؟ والواقع أن نعم ؛ لكنها نعم على قدر دعبل ومن نوعيته . « فلم يَخْلُ شعره من التوسل بألوان البديع المختلفة التي يبدو أنها جاءته عفواً »[9] . إن الشاعر ، وإن توسَّل البديع العفوي غير المتكلف في بعض شعره ، فإنه قد استطاع أن يفيد من هذا الأمر في التركيب الموسيقي الذي ميَّز شعره وأعطاه شخصية محبَّبة . لقد « نبعت الموسيقى عند دعبل من ظواهر صوتية حين أحدث الشاعر بتلاعبه البديعي نغمات محببة ، فشاكل بين الصوت والمعنى ، وجعل كل وسائله الفنية مسخَّرة لخدمة موسيقاه . . . فحملت موسيقاه طابعه الإنفعالي »[10] . وهكذا ، يجد بعضهم أن قيمة دعبل الخزاعي « الأدبية والفنية في عصره كانت في أن هذا الشاعر قد استطاع أن يشق لنفسه طريقاً مميزاً في التعبير والتصوير موسوماً بطابع فني خاص لا يحمل إلاَّ بصماته وسماته . . . لقد عبَّر الشاعر بصورته عن واقعه الملموس ، وحياته الخاصة ، وقرَّب بها بين فنه وعصره »[11] .

من المفيد أن يناقش المرء ههنا ، بعض هذه الأمور التي يُرى أنها أعطت دعبلاً الخزاعي قيمته الفنية . فالتشيُّع ، أو الدفاع عن آل البيت ، لم يكن مقصوراً على دعبل . كان هذا تياراً سياسياً ممعناً في عُمْقِهِ في الذات الإسلامية ، وما زال . كثيرون نافحوا عن آل البيت ، وكثيرون لاقوا العَنَتَ

والاضطهاد والقتل في سبيل هذا المعتقد ، وكثيرون ، بل كثيرون جداً كتبوا وخطبوا وناقشوا في هذا الموضوع . أمَّا الشعراء ، فكثر كثر أولئك الذين قاموا من بينهم يدافعون عن الشيعة ، وينادون بحق الوصي ، سلام الله عليه ، وحق ذرية ابنة خير العباد الطاهرة ! فلماذا يتميز دعبل الخزاعي ، وتبقى « تائيته » الرائعة ، التي أنشدها في حضرة الإمام الرضا سلام الله عليه ، ماثلة في عين التاريخ ، حيَّة في ضمائر الناس من لحظة أن قالها إلى يومنا هذا ؟! شعراء آل البيت كثر ، وأشعارهم في آل البيت أكثر منهم ، وفي أشعارهم الدفاع عن القضية ، وفي كلماتهم غضب للحق ، وفي مناشدتهم الناس حَمِيَّةٌ وجيشانُ عواطف وتصوير للحرمان والاضطهاد وكل ما لقيه أهل بيت النبي صلوات الله عليه وعلى آله[١٢] ، فلمَ يبقى دعبل في أشعاره هذه متميزاً ، ولِمَ يستمر شعره يتدفق حياةً ورونقاً حتى هذه اللحظة من التاريخ ؟ .

أمَّا إذا ما انتقل المرء إلى النظر في البعدين التاريخي والتأريخي اللذين تكتنزهما أشعار دعبل ، فليس في الأمر خروج عن كثير مما يجده الباحث في قصائد الشعر العربي بصورة عامة ، بل لعلَّ هذه واحدة من أبرز الميزات التي رآها وأحبَّها العرب في شعرهم . أوَ لَيْسَ في اعتقاد القوم بأن الشعر « ديوان العرب » ما يؤكد ميلهم إلى حفظ التاريخ ودرسه ، بل والتعامل معه من خلال الشعر ؟ فما المميز الذي يأتي به دعبل في هذا المجال ؟ هذه مساحة من الفن الأدبي قد سبقه إليها كثيرون ، وتابع على منواله ومنوالهم من بعده كثيرون . فالشعر ما زال إلى اليوم سجلاً لحادثات الأيام ، ونائبات الدهر ، وإشراقات اللحظات الفرحة في حياة الناس . فأي جديد أتى به دعبل الخزاعي ههنا ليميزه عن بقية شعراء الدهر ، ويضعه في هذه البقعة المضيئة بإشراق سنيّ في الفعل الأدبي ؟ لئن كان التاريخ في الفعل الأدبي هو عنصر التمايز ، فالمتنبي سَجَّلَ في ديوانه تاريخاً لم يُعْرَف لسيف الدولة الحمداني إلاَّ من خلاله ؛ وأبو تمام نظم في مثل هذا المجال ، وكذلك آخرون . فما بال دعبل ؟ لا بدَّ ، من بُعد آخر ، أو عامل أكثر فعالية مما سبقت إليه الإشارة حتى الآن ! .

يبقى أن يشير الناظر في هذا الموضوع إلى المادة الفنية التي اعتمدها

دعبل في شعره ؛ وقد سبق الإلماح إلى أنها تكمن ، في نظر بعض دارسي الفن الشعري عند الرجل ، في مادته الغنية بالصدق وباللغة الشعرية وبالصورة الأدبية وبالبديع وبالموسيقى . وواقع الحال إن هذه أمور وإن وجدت في شعر دعبل الخزاعي ، فإنها لم تكن ميزة له وحده . فكثيرون تعاطوا هذا الشأن وبرّزوا فيه ، وليس أقلهم حبيب بن أوس الطائي ؛ بل أن كتب الأدب القديمة ، والأمهات منها ، كالبديع لابن المعتز ، والصناعتين للجرجاني ، وقواعد الشعر لثعلب ، والوساطة للجرجاني ، والعمدة لابن رشيق ، تشير ، وبغزارة ، إلى مثل هذه الأمور وإلى من تفوّق من أصحابها فيها ومن بينهم دعبل[١٣] .

لئن كانت الإجادة في اللعبة الفنية للشعر لا تُشَكِّلُ عنصر التمايز الأبرز الذي يؤهِّلُ دعبلاً الخزاعي لما حققه في الشعر العربي ، ولئن كان التشيُّع والدفاع عن آل البيت ليسا كذلك من الممارسات التي انفرد بها دعبل الخزاعي عن سواه من الشعراء ليتبوأ المكانة التي حصَّلها في ضمير الفعل الأدبي وفي نفوس الناس ، فلا بدَّ ، بالتالي ، من مواصلة البحث في القيمة الحقيقية ، بل في المعادلة الجوهرية التي سمحت لدعبل الخزاعي أن يكون ذلك الشاعر المتربع على عرش القلب ، والمستقر سعيداً في بال وتفكير كثيرين من جماهير الشعر منذ ما يقارب الألف عام ! .

في إحدى الدراسات الرصينة المنشورة عن دعبل رأي يركز على دور النزعة الإنسانية الصافية في شعر الرجل[١٤] . فثمة من يرى أن دعبلاً « قد صاغ شعره على نحو عميق الصلة بنفسه الجيَّاشة بأسباب التمرد على الواقع ؛ وقد خلص الشاعر إلى نفسه ، فوصل إلى أحسن مافيها، فتدفَّقت في شعره المرارة والغضب اللذان ينطوي عليهما قلبه » . نحن ، ههنا ، أمام تحليل يرى في صدق الذات مفتاحاً لصدق التعبير ؛ ويرى في صدق التعبير هذا مفتاحاً لدخول القلب. وهكذا، مع هذا الرأي، يكون دعبل قد وصل إلى ما وصل إليه بصدقه، بابتعاده عن التكلُّف، بكونه قدَّم نفسه كما هي في شعره: فكانت نفسه في قصائده وأبياته تتدفق على سجيتها وما عاد بينها وبين الآخرين من حجاب . لقد قدّم دعبل ذاته كما هي ، قدَّم الإنسان الذي فيه ، وجاء شعره صورة حقة عن

هذا الإنسان . وفي البعد الإنساني تسقط حجب المكان والزمان ؛ وهكذا كان لدعبل أن يكون ما كانه وما يزال فيه في ذمة الفعل الأدبي . ويتابع صاحب الرأي بحثه فيرى أن القيمة الإنسانية لشعر دعبل « تكمن في التغني بمجموعة من أصفى قيم الإنسان وعواطفه وأخلدها : الحب والإخلاص والإيثار والثبات في الحق والانتصار له في وجه الباطل »[١٥] .

صحيح أنَّ في أشعار دعبل ما يستطيع الوصول إلى الإنسان الحق في الشاعر ، إلى الإنسان في صورته الصافية ، في مشاعره النابعة من صدق وجوده بعيداً عن زيف الحياة وخداع تعقيداتها . صحيح أن دعبلاً عندما استطاع أن يصل إلى الانسان فيه تمكّن من أن يلامس الإنسان في كل بشري حوله ، وفي كل بشري يسمع شعره أو يقرأه . صحيح هذا ، وصحيح أن هذا عامل هام أدخل دعبلاً ضمير الفعل الأدبي الحي ، ولذا فما زال الناس إلى اليوم يتكلمون عن دعبل ، يروون شعره ، بل ويقيمون الحلقات الخاصة وينشؤون المؤلفات القيمة في دراسة هذا الشعر وكشف أغواره . لكن الصحيح أيضاً أن دعبلاً الخزاعي لم يكن الوحيد بين معاصريه ، أو من سبقوه ، أو من لحقوا به ، الذي وصل إلى هذا المستوى من اكتناه أسرار الإنسان والصدق في التعبير عنها . كثيرة هي القصائد في الأدب العربي التي نلمح فيها هذا المعنى ، وكُثُرٌ هم الشعراء الذين اقتربوا أو لامسوا أو عاشوا هذه الأمور . لم يكن أولهم عنترة بن شَدَّاد العبسي الذي جَسَّد في شعره الإنسان يقاوم من أجل عزة إنسانيته وكرامتها؛ ولم يكن وحيداً بينهم البحتري أو أبو نواس أو ابن الرومي أو المتنبي ، كل في مجال من مجالات الإنسانية في سلبياتها أو إيجابياتها . هذا أمر لازم لنجاح الشعر أو الأدب ؛ وإلاَّ فما يُفَرِّق الفن الأدبي عن الكتابة العلمية أو التاريخية أو الديوانية ؛ وإلاَّ ، فما يفرق بين مظلمة يرفعها أحدهم إلى حاكم يطالبه برفع ضيم ، وبين مظلمة يصوغها شاعر درة فنية يقدمها إلى صاحب سلطان ليحصل على حق له أو إزالة ضيم يؤذيه ؟ الفن ليس تقريراً ، والأدب هو في الوصول إلى الأصفى والأجمل ، في الوصول إلى الإنسان في كل مكان وزمان ، بما في ذلك من اختلاف للبيئات واللغات والأذواق والأمزجة .

لم يكن دعبل في عصره شاعراً نكرة ؛ بل إن شعره وبعد ما يقارب الألف سنة « لم يمت على الرغم من إضاعته ، ومحاولة إماتته »[١٦] . ويبدو أن الرجل في حياته قد ملأ الدنيا وشغل أهلها بشعره ، كما يبدو أن شعر دعبل لم يزل قادراً إلى اليوم على مواجهة الحياة وإغنائها وأهلها بما يقدمه الشعر الحق من تصوير رائعٍ وتأثير جميل وفن رفيع . وهذه شهادة أصرَّ عليها القدماء ، وتابعهم فيها المعاصرون .

يُعَرِّف أبو الفرج الأصفهاني في كتابه « الأغاني » بدعبل على أنه شاعر مطبوع[١٧] ؛ وينقل أبو الفرج ، أيضاً ، أن البحتري يعد دعبلاً أشعر من مسلم بن الوليد لأن كلام دعبل ، كما رآه البحتري ، أدخل في كلام العرب من كلام مسلم ، ومذهبه أشبه بمذاهبهم[١٨] . ويذكر ابن عساكر في « تاريخ دمشق » أن الخليفة المأمون الذي تقرَّب دعبل منه مرَّة ثم ابتعد ، قد قال عنه « لله دره ما أغوصه ، وأنصفه ، وأوصفه »[١٩] . بل إن ابن شرف القيرواني رأى في دعبل شاعر علماء وعالِم شعراء[٢٠] . ويصل الحماس لدعبل أن الأصفهاني ينقل عن ابن مهرويه أن الشعر خُتِمَ بدعبل[٢١] . هذا شيء من رأي القدماء في شعر الرجل ، وفيه ما يشهد على قوته وعظمته وإعجاب أهل الزمن الماضي به . أما اليوم ، فيكفي شهادة لشعر دعبل أن هذا الشعر ما زال حاضراً في ضمير الأدب والناس ، وإن كثيراً من الدراسات الرصينة قد قامت حوله ، منها ما غمطه حقه ، ومنها ما حاول أن ينصفه ، ومنها من عمل ، بتعمق ورويَّة ومسؤولية على الغوص في أبعاده واستكناه أسراره[٢٢] .

إن الناظر في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، والمتعمق في ديوانه ، يجد في نتاج الرجل ما قد يصل به لا إلى ذرى معينة في الأدب العربي وحسب ، بل إلى المجالات الرحبة التي يشتمل عليها الأدب الإنساني عامة . إن في شعر دعبل ما يستطيع أن يتخطى حدود الزمان والمكان العربيين ليصل إلى آفاق الإنسانية الشاسعة . ففي شعره إنسان قبل أن يكون هذا الإنسان ينتمي إلى مكان وزمان ، وبعد أن يعرف هذا الإنسان بمكانه وزمانه . في شعر دعبل قدرة على اختراق حجب اللغة ، وسدود الأيام ، وأبواب البيئة . صحيح أن الرجل

نظم بالعربية ، وكـانت أشعاره حـول بيئته الشخصيـة والعامـة التي لم تكن إلاّ عربية إسلامية ؛ لكن الصحيح أيضاً أن الرجل كان في كل مـا انتجه إنسـاناً ، الإنسـان في شعر دعبـل هو الأقـوى ، والأقدر على التـوصيل إلى الآخـرين ، والأجدر في اختراق الحدود الضيقة ، ولعلّ في هذا السر الأكبر أو المفتاح إلى السر الأكبر في شعر دعبل وعظمته .

في كل زمان ومكان يسعى أغلب الناس إلى ذوي السلطة ، يتقربون منهم عن حق وإخـلاص ، أو عن تملق وغدر . للسلطة جـانبها الأقـوى ، وللسلطة جبروتها الذي يُرْهِبُ النـاس ، وهكذا يحـظى أصحاب السلطة بمن يمـدحهم ويتملقهم ويـزين للناس أعمـالهم خيّرة كـانت أم شريـرة ، المهم أنها أعمـال وأفعال وأقوال صاحب السلطة . لكن ما كل صاحب سلطة على حق ، وما كل حاكم بعادل . تبقى تلك النزعة من السوء في الإنسان تسعى للتغلب على ما فيه من خير ، يبقى شيطان المجد والثروة والشهرة والغَلَبَة يوسوس في ذات الإنسان الحاكم ، ويغتر المغرورون بتوافه الدنيا ، وينسون إنما الدنيـا لهو ولعب ، ولا يكاد أحدهم يتذكر الباقيات الصالحات . فيكون ظلم ينوء بحمله كاهل كثير من الناس ، لكن هؤلاء في معظمهم لا حول لهم ولا قوة : يصبـرون ويصبرون ، وقد يسعى قسم منهم للوقوف في وجه الطغاة العتاة ، ولكن كثيراً ما تكون الوقفة كالقشة يسحقها حِمْلٌ عظيم من الحديد . ويظل الناس ، الناس المسحوقون ، ينتظرون من يتحرك أو يتكلم . وقد درج في الحياة أن يكـون الأدب ، والشعر منه ، تعبيراً عن المشاعر وبحثاً عن المستقبل ، فيتعلّق النـاس بالشعـراء . أمّا الشعراء ، فبشر ، ومثل بقية البشر يضعفون أمام وهج السلطة وأصحابها . وقد عرف الأدب العربي في قديمه وفي حديثه ، شعراء يمدحـون السلطة وأهلها ، يتقربون من القابضين على زمام أمورها ، ويطمحون للحصـول على شيء من رضاهم وعطاياهم . وفي التاريخ العربي الإسلامي كان الحكم العباسي ، وكان للعبـاسيين سلطة وقوة ، وكـان للناس ، لكـل النـاس ، مـا لهم من أصحـاب السلطة ؛ وكـان للشعراء ، كـذلـك ، مـا لمعـظمهم من السلطة ، لكن كـان دعبل بن علي الخزاعي نسيج وحْدِه .

في ديوان دعبل هجاء ، وفي دواوين الشعراء من معاصريه وسابقيه ولاحقيه هجاء ، لكن الهجاء في ديوان دعبل كان في قسم كبير منه للخلفاء ، لأصحاب السلطة والبطش والجاه ! وفي دواوين سواه قلّما نجد هجاءً لخليفة . الهجاء ، إن كبر وتعاظم ، فهو للوزير أو للكاتب أو للعامل ؛ أمّا للخليفة ، فهذا أمر غير مشهور إلاّ مع دعبل . لقد عاصر دعبل الرشيد ، والأمين ، والمأمون ، والمعتصم ، والمتوكل ، ووزراءهم ، وولاتهم ، وكتّابهم ، وهجا هؤلاء جميعاً . وهذه ظاهرة لم يعهدها الأدب العربي من قبل ، ولعله لم يعهدها من بعد ! الناس ، عادة ، تطلب وُدّ الخليفة ، والخليفة رشيداً أو مأموناً يطلب وُد دعبل بن علي الخزاعي ، ودعبل لا يفتأ قوياً في هجائه ، عنيفاً في أخلاقه مع أهل القمة في السلطة . ودعبل شيعي الهوى ، والتعلّق ، والفكر ؛ وأولئك يسعون ما استطاعوا إلى الفتك بالشيعة والتخلص من أئمتهم . إن هذه الجرأة في دعبل قد ميزته على كثيرين من هجائي عصره وشعراء زمانه !

قَتْلٌ وأسْرٌ وتحريق ومنهبةٌ	فِعْلُ الغزاةِ بأرض الروم والخَزرِ
أرى أمَيَّة معذورين إن قتلوا	ولا أرى لبني العبَّاس من عُذُرِ
أرْبِعْ بطوس على قبر الزكي بها	إن كنت تَرْبِعُ من دين على وَطَرِ
قبران في طوسَ: خير الخلق كلهم	وقبر شرهم، هذا من العِبَرِ
ما ينفع الرجس من قرب الزكي وما	على الزكي بقربِ الرجس من ضَرَرِ[٢٣]

في هذه الأبيات غضب ، وغليان ، وثورة ؛ وفي هذه الأبيات نقمة ولعنة ، دفاع عن حق يعتقده صاحبها ، وفي هذه الأبيات بساطة مرهفة لا يمكن لمعانيها إلاّ أن تخترق القلب والعقل . ولا يمكن لها إلاّ أن تستقر في البال أبداً . في هذه الأبيات كلمات الإنسان العادي ، الإنسان الذي لاقى الجور والهوان والموت من الحاكم الذي عامله وكأنه ليس من أهل الإسلام ولا من المؤمنين برسول الله صلوات الله عليه وآله . هذا الإنسان العادي ، الإنسان البسيط ، يجد في هذه الأبيات متنفساً له ، ويجد في هذه الأبيات أُبّهَةً يبرز من خلالها لا توازي أُبّهة الحاكم الذي كان ، بل تتفوق عليها بالنوع وبالأثر . كلاهما مات ، الرشيد والرضا ، الظالم والمظلوم ، وكلاهما في القبر في

طوس ، ومع هـذا فلم يقدر حتى المـوت أن يساوي بينهمـا . هنا يجـد دعبل متنفساً لثورته ، وههنا يبرز بعده الإنساني . في الموت ، في القبر ، أريجُ خير ونفسٌ زكية ؛ وفي القبر ، وفي الموت الدناءة والرجس . ههنـا ، يرتفـع دعبل بالقضية إلى بعدها الأسمى ؛ ههنا يجد المظلوم نصرته ويلمح الضعيف قوته ، وههنا يشتد الأمل في النفس . فلا بـدَّ من أن يحق الحق ، ولا بدَّ من انتصـار الخير، كل الخير. بهذه البساطة الـظاهرة، والقـائمة على القـدرة على الربط بين النقيضين في خط يتوجه نحو انتصار القضية ، ينجح دعبل ببساطة اللغة وعفوية الفكرة ومباشرة التعبير ، فيدخل قلب المستمع أو القارىء ويدخل لب الصراع .

ويصل المعتصم إلى سدة الخلافة ، ويظل دعبل على عهده : لسان حال من وجدوا من خلفاء بني العبَّاس ظلماً وجوراً وعسفاً . يظل على خطه في شعبية التفكير وبساطته ، لكن في أجمل وأروع تعقيدات اللعبة الفنية . إن التزام دعبل بالقضية الشيعيـة قد وضعـه أمام حتميـة هذه النتيجـة . القضية ، مهمـا كانت خلفياتها الفلسفية ، قضية شعبية ، طغت على جماهير كثيرة ؛ والالتـزام الذي عاشه دعبل كان التزاماً حقّاً ، دخل في صميم الرجل حياةً وأدباً ، ومن هنـا ما كان له إلاَّ أن يُصْدِرَ شعره بالطريقة التي صدر هذا الشعر بها . المأمون ، إذن ، في سدة الخلافة ؛ خليفة جديد ، والناس عادة تتمهل مع الجديد ، إلاَّ من كان مثل دعبل يقوده التزامه قبل عاطفته ، ولذا فهو يقول :

ملوك بني العبـاس في الكتب سبعـة ... ولم تـأتنـا عـن ثـامن لـهُمْ كـتبُ
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة ... خيـارٌ إذا عُـدّوا وثـامنـهـم كـلبُ
وإني لأعلي كـلبهـم عنـك رفـعـةً ... لِأنَّـك ذو ذَنْب وليس لـه ذَنْـبُ(٢٤)

وهنا الكلام بسيط ، فلا تعقيد فكر أو لف ودوران . إذا كان لا بدَّ من شتم الخليفة ، فلتكن الشتيمة مباشرة ، كتلك التي يقولها أي واحد من عامة الناس ، وهذا أجدى وأفعل في نفوس الناس . وهنا بروز آخر لمبدأ تحقق الالتزام عند دعبل ! فالقضية التي التزم بها قضية شعبية ، ولا بدَّ بالتالي من أن يكون التعبير عنها شعبياً موجهاً للعامة ، لكن دون أن يفقد هذا التوجه قـدرته على مخـاطبة الخاصة الذين لهم مجالهم الآخر في الالتزام بهـذه القضية . وكـذلك فـاللعبة

الفنية عند دعبل تأبى أن تكون بسيطة . هنا يبرز الفنان الشعبي في دعبل ، فهو يستعير من ذاكرة الناس وتراثهم رمزاً الِفُوهُ وعرفوه ، وليس له أن يُفَصِّلَ أو يُوَسّع في الحديث عنه ؛ إنه ذلك الرمز الذي طالما كان في أحاديثهم ومسامراتهم وقصصهم ، كما كان في صلواتهم وفي قراءتهم لكتاب الله عز وجل . الرمز البسيط الموحي ، الرمز الشعبي والقادر على اختراق غياهب الحجج العقلية ، والفاعل أكثر من أي جدال ، رمز أخذه دعبل من النص القرآني حول أهل الكهف وكلبهم . والكلب ، ههنا ، هو بيت القصيد . المظلوم لا بدَّ له من شتم ظالمه ، والشتيمة بالكلب عفوية بسيطة ، لكن أن يكون الكلب أفضل ممن يُشْتَمُ به ، فههنا تفوّق دعبل ، وأن يأتي للكلب بهالة تمنع عنه السوء ، فهذا أروع ما في دعبل ، وهذا سر من أسرار صنعة الشعر الشعبي عرفها دعبل واتقنها ونجح بواسطتها ، ولعلَّ لإلتزامه الأكيد المؤمن بقضيته ما سهَّل له أمر اكتساب أسرار هذه الصنعة وحسن ممارستها .

وإذا ما دار الدهر دورته ، وقضى المعتصم ، ومثل بقية خلق الله ، عز وجل ، ووري الثرى ، وأتى من بعده من ورث عزه ومجده وسياسة أهله تجاه آل البيت ، انبرى دعبل الخزاعي يجمع بين الخليفة الذي ثوى والآخر الذي تولّى الأمر بكلام هو البعد الشعبي عينه ، وبتعابير وأفكار هي الأفكار البسيطة المباشرة التي تفيض من إبن شعب مقهور ، ولكن ملتزم بقضيته حتى النهاية . يعتمد دعبل صفات التفكير الشعبي وأحاسيسه وآماله من خلال البساطة والعفوية والمباشرة ، لكنه لا يتخلى عن « لعبته » الفنية السحرية ، فيقول :

الحمد لله لا صبر ولا جلد	ولا عزاء إذا أهل البلا رقدوا
خليفة مات لم يحزن له أحد	وآخر قام لم يفرح به أحدُ
فمرَّ هذا ومرَّ الشؤم يتبعه	وقام هذا ، فقام الشؤم والنكدُ[٢٥]

فهل أبلغ وأبسط ، وأكثر التزاماً ، من هذا الكلام ؟ . هل من روعة تفوق هذه المباشرة الواضحة يقدمها شاعر إلى جموع المقهورين والمضطهدين من قبل حكام يتناوبون على العنف والاضطهاد ؟ وهل أبسط من عفوية تعبير ابن الشعب عن نزقه وغضبه من الحكّام وأهل السلطة بقوله كلما أتت أمة لعنت

أختها ؟! أمّا « لعبة » دعبل الفنية ، تلك اللعبة التي تكتنف البساطة والمباشرة وتتحوّل بهما إلى ذرى الإبداع الشعبي الفني ، فهي في ذلك الجمع بين الحزن والفرح ، وفي ذهاب الشؤم ثم عودته مجدداً . أن يُدْخِلَ الشاعر صورة الحياة كلها في حلقة مستمرة من القهر والعذاب ، من الحزن والغم ، من السوداوية والظلم ، فذلك يأتي استجابة فنية راقية ، ولكن بسيطة لتصوير حال ابن الشعب العادي في عيشة عذابه وقهره وظلمه التي تدور دوران الرحى ؛ فلا تنتهي الدورة ولا تبدأ ، بل أنها استمرار واستمرار مخيف .

ودعبل لم يكتف بهجاء الخلفاء وأهل السلطة هجاءً ينطلق من الحق وتمسكه به ، بل تحوّل أيضاً إلى ما عرفه عصره من هجاء تَسْتَعِرُ ناره بين القبائل والعصبيات . فدعبل من اليمانية ، وهم في رأيه أسياد عظام لهم كرامتهم وعزهم وسؤددهم ، وليس لأي كان أن يتشاوف عليهم ويزهو بما عنده أمامهم ! ويأتي هجاء دعبل للآخرين ، كما فخره بقومه ، شعبياً عفوياً ، لكنه يقوم على هذه اللعبة في الجمع بين الأمور المتناقضة في سياق فني يربط فيما بينها ليؤلف نسقاً إبداعياً موحياً . لقد التزم دعبل القضية الشَّعبيَّة ، والتزم من خلال ذلك البعد الشعبي في تفكيره وفي تعبيره ، فكأن التزامه اتخذ المنحى التكاملي في فعله الأدبي :

أحيي الغُرَّ من سروات قومي ... ولا حييت عنّا يا مدينا
فإن يك آل إسرائيل منكم ... وكنتم بالأعاجم فاخرينا
فلا تنس الخنازير اللواتي ... مُسِخْنَ مع القرود الخاسئينا[٢٦]

فهل بإمكان ابن الشعب البسيط إلاّ أن يفكر بمثل هذه الصورة العفوية ، وهل بإمكانه إلاّ أن يتفاعل ويتحرك في نفسه الشعور بنفسه وإحساس الهزء والاحتقار بخصمه ؟ وفي هذا المجال قد يعترض بعض الدارسين على أن دعبلاً وإن بعث التاريخ القديم يزهو بأمجاد ومفاخر قومه ، فإن الشاعر يثير عصبيات قديمة طالما ذرَّ قرنها بين ولد نزار وقحطان[٢٧] ؛ فالأجدى القول أن البحث هو في التزام دعبل ، أياً كان هذا الالتزام ، وفي أثر هذا الفن الالتزام على فنية الشاعر وليس الموضوع للبحث في أخلاقية الوجود القبلي . إن دعبلاً ، على

مستوى الفعل الفني ، قد وفق إيما توفيق ، وإن كان من اعتراض على فعله السياسي القبلي ، فهذا شأن آخر يدخل في دراسة الوعي السياسي لذلك العصر . ولعلَّ دعبلاً نفسه قد انتبه إلى بقاء البعد الفني في الشعر بعد زوال أسبابه الشخصية أو الموضوعية فقال :

إنّي إذا قلتُ بيتاً مات قائله　　　ومن يقال له والبيت لم يمت ![28]

فالنتيجة الفنية الابداعية المتحصِّلة من الحَدث هي أبقى من الحدث نفسه ، بل إنها تتحول إلى دليل لمعرفة سببها وليس العكس . لقد كان دعبلاً متكاملاً ومتسقاً مع التزامه الفكري ، فلم يكن له إلاّ أن يصدر عن هذا الالتزام ، ولم يكن لفنه الأدبي أن يخرج عن نطاق هذا الالتزام وموضعه ، وخاصة البعد الشعبي فيه .

لقد أصرَّ دعبل على الفكر الشعبي في شعره ، وهذا من أثر التزامه السياسي ، كما أصرَّ ، ونتيجة هذا الالتزام على استعمال اللغة التي يفهمها ابن الشعب ويتفاعل معها من خلال التعابير الشعبية والموسيقى التي يُطْرَبُ لها الإنسان العادي ، دون أن ينفر منها صاحب الثقافة أو الفكر المتعدد الاتجاهات . ولعلَّ دعبلاً في اعتماده ، ما عرف عنه في الهجاء الشخصي ، من تركيز على الإقذاع والافحاش والسب والشتائم ، ومن توسله المقطعات القصيرة والبحور المجزوءة والخفيفة والأراجيز ، ما يؤكد تعمده هذا الإتجاه الشعبي في شعره . أَوَلَمْ يَكَدْ هجاء دعبل لأبي سعد المخزومي يتحوَّل إلى أغنية شعبية تتناقلها العامة ويُطرب لها صبيان الأحياء ؟ :

يا أبا سعد قوصره　　　زاني الأخت والمره[29]

وكذلك هجاؤه لمالك بن طوق ومطلعه :

سألت عنكم يا بني مالك　　　نازحة الأرضين والدانية[30]

يضاف إلى هذا كله ذلك البعد الساخر ، وتلك الصورة الهازئة التي كان يضيفها دعبل إلى معانيه ، وهذا بُعْدٌ يروقُ للذوقِ الشعبي ، وتلك صورة تؤثّر في هذا الذوق فتفعل فيه . والمتصفح لديوان دعبل يجد كثيراً من هذا القبيل في

معظم قصائد الرجل وأبياته . ومن الأمثلة الباسمة على هذا ما قاله دعبل في جارية أزعجته فباتت بعد قوله منكودةً تعيسةً فضيحةً :

رأيت « غزالاً » وقد أقبلت ... فأبدتْ لعينيَّ عن مبصقة
قصيرة الخلق دحداحة ... تدحرج في المشي كالبندقة[٣١]

أو قوله :

شبهتها لمَّا تغنَّت لهم ... بنعجةٍ قد مَضَغَتْ صوفا[٣٢]

ولعلَّ بالامكان ، إذا ما سعى المرء إلى استخلاص مزايا الهجاء عند دعبل أن يربطها جميعاً بالتزامه بالفكر الشعبي ، والطبع الشعبي ، والذوق الشعبي . وفي شعره انعكاس ذاته في هجائه . والتفكير الشعبي ، كما هو معلوم ، لا يمكنه الانفصال عن البعد الذاتي ، وفيه الافحاش والإقذاع والسباب والشتائم ؛ وهذه أمور من صفات التصرف الشعبي عادة وقت سيطرة الفكر الانفعالي ، ولا يبقى من مجال للرويَّة في التعبير . وفيه ، إضافة إلى كل هذا ، التعالي والكبرياء ، وهذان من سمات ابن الشعب الذي لا يرضى ذلاً ولا هواناً .

أما إذا انتقل المرء إلى نظرة في سائر موضوعات دعبل ، فإن الحال ، في بعده الشعبي ، لا يختلف على الاطلاق عَمَّا سبق ؛ ولكن مع اعطاء كل مجال حقه . فدعبل الهجَّاء الشعبي الغاضب ، هو أيضاً دعبل صاحب الرثاء الشعبي الذي يستوعب الذات ويقودها إلى ذرف العبرات الصادقة . وإن كان قد مال إلى السخرية والفحش والتعالي في هجائه الشعبي ، فهو ، كما ، ابن الشعب ، يميل إلى عمق العاطفة الإنسانية والسعي إلى المقابلة والتفصيل والإجمال ثم إلى التأثر بالتراث في رثائه . فالرثاء حزن ، والحزن عاطفة جيَّاشة تميل إلى الشفافية ، ومع الشفافية لا بدَّ من إذكاء البعد الإنساني ، ولا بدَّ من الربط بالماضي الذهبي الذي يهدده خطر الزوال . وفي هذا المجال تُذْكَرُ تائية دعبل الرائعة في آل البيت والتي منها :

مَدَارِسُ آياتٍ خَلَتْ مِنْ تِلاوَةٍ ... وَمَنْزِلُ وَحْيٍ مُقْفِرُ العَرَصاتِ[٣٣]

وليس ، ههنـا ، مجال الحـديث المفصل عن هـذه التائيـة ، ولعـلَّ في دراستها من الوجهة الفنية وفق المناهج الأدبيـة الحديثـة ، أو في قراءتهـا قراءة أدبية معاصرة ، عمل قد يسمح به الوقت فيما يأتي من زمن ، لكن الغرض من ذكرها في هذا المجال هو التأكيد على ممارسة الالتزام الشعبي فيها وانعكاسه على البعدين الفكري والفني .

إن التائية، وهي من النماذج الأكثر شهرة وشيوعاً في شعر دعبل في رثاء آل البيت ومديحهم ، يمكن أن يشير المرء من خلالها إلى أبرز مظاهر البعد الشعبي في شعر دعبل الرثائي . بل إن التائيـة برمتهـا ليست سوى واحـدة من الأعمال الشعبية الفنية ؛ وأكبر دليل على هـذا هو انتشـار صيتها بين نـاس عصر دعبـل واستمرار هذا الانتشار الشعبي حتى اليوم . ولعلَّ دعبلاً نفسه قد فطن إلى قوة البعد الشعبي في التائية، فحكى عن طلب الإمام الحسن - في المنام - لسماعهـا منه ، كما إنه ، وكما يقال ، قد كتبها في ثوب وأحرم فيه ثم أوصى أن تكون في أكفانه ، مما أعطى التائية هالة مُعيَّنة من البعد القدسي في نفوس الشعب . وكما أعجب دعبل بتائيته ، فإنه يبدو وكأن لا بدَّ لكـل من سمعها من أن يعجب بهـا ويستعذب تذوّقها(٢٤) .

في مطلع « التائية » تَذَكُّرٌ لأيام عِزٍّ خَلَتْ ، ولِأصحاب مضـوا في ظروف محزنة مبكية ؛ وفي المطلع أيضاً ذكر لِعِزِّ دين كان قـوياً عـظيماً وهـو اليوم في هوان . وأي اقتناع أقرب إلى قلوب الناس من العودة بهم إلى عهد الحق والقوة الداعية للحق ، وإلى أهل ذلك الحق والمنافحين عنه ؟ أي مدخل يمكن أن لا يتوقف عند قرع باب القلب بل يقتحمه مباشرة دون واسـطة أو استئذان سـوى العزف على هذا الوتر العاطفي الشديد اللصوق بالنفس ؟ وأيُّ بساطة في التعبير عن فكـرة الحسرة والحنين إلى زمن مضى سـوى إبراز هـذا الماضي في حُلَلِهِ القشيبة الفاعـلة ؟ والمُلاحَظُ ، ههنـا ، أن الفكر المجـرد يكاد يكـون غائبـاً ، والمجال مفتوح على مصراعيه للعاطفة السَخِيَّة الدافئة الحنون :

قفـا نسـأل الـدار التي خف أهلهـا   متى عهـدهـا بـالصـوم والصلوات ؟

وأين الألى شَطَّت بهم غربة النوى   أفانين في الآفاق مفترقات ؟
هم أهل ميراث النبي إذا اعتزوا   وهم خير قادات وخير حماة
وما الناس إلاَّ حاسد ومكذب   ومضطغن ذو إحنةٍ وتِراتِ[٣٥]

وبعد الافتتاح ينتقل الشاعر إلى موضوع لا بدَّ له من أن يكون ردة الفعل الطبيعية في الفكر الشعبي . فبعد الحديث عن الذي كان ، لا بدَّ من الحديث عَمَّا هو فيه اليوم ! وهكذا يصل دعبل إلى ناحية نفسية شديدة التأثير في نفس ناسه وشعبه ألا وهي قبور هؤلاء الكرام من آل البيت ! فيذكر قبور الأئمة ، عليهم السلام ، وتبرز الحسرة المحشرجة في الحلق :

إلى الحشر حتى يبعث الله قائماً   يفرِّج منها الهم والكرباتِ[٣٦]

وهكذا ينتقل من حسرة الماضي وأنين عذابه وشدة التوجُّعِ فيه إلى الرجاء والأمل ، إلى عهد الانتظار واستمرار الوعد بالنصر . بيد أن الحال لن يستقيم مع دعبل إلاَّ إذا توقَّف عند حاضره مع آل البيت ، ففي نفسه شوق إليهم ، وفي ذاته ولعٌ بهم ، وفي فؤاده إيمان مطلق بقضيتهم . فيصف ما هم فيه من هجر كثيرين لهم ، وما تُقَلِّبُ لهم الأيام من وجهها الكالح ، لكنهم صابرون مقيمون على العهد . وهنا ينطلق الشاعر إلى بعد آخر ، بُعدٌ لا بدَّ منه في ردة الفعل الشعبية ، فهل يترك ابن الشعب هؤلاء الفضلاء الأخيار الكرام يعانون ما يعانون وحدهم ؟ هل يتخلى عنهم ، وفيهم أمله بمستقبل باسم مشرق ؟ والجواب : أن لا :

مَلامكَ في أهل النبي فإنهم   أحبَّايَ ما عاشوا وأهل ثقاتي
تَخَيرتُهم رُشداً لأمري فإنهم   على كل حالٍ خيرةُ الخيراتِ
نبذت إليهم بالمودة جاهداً   وسلَّمت نفسي طائعاً لولاتي
فيا رب زدني من يقيني بصيرة   وزد حبهم يا رب في حسناتي[٣٧]

وتستمر القصيدة على هذه الحال من الأنفعال الشعبي تجاه الموضوع ، ويزداد الشاعر إيراداً لصور ومعاني التعلق والالتزام بآل البيت حتى يعبق الجو بأريج الإخلاص والثبات على المبدأ والإصرار على المبايعة ! .

إن أبرز ما يمكن ملاحظته في التائية ، وفي معظم شعر دعبل في آل البيت أن الشاعر لم يكن يُفَنِّد في العقيدة أو يجادل فيها ، بل كان يركز على البعد العاطفي الشعبي فيها . ومن المعروف أن الجماهير تؤخذ بالعاطفة والإحساس قبل أن تؤخذ بالفكر . وهنا يتميز دعبل عن كثيرين من شعراء آل البيت ، وبعض هؤلاء الشعراء كانوا ينافحون عن العقيدة بالجدال الفكري والنقاش لآراء الخصم . أولئك شعراء فكرة ، أما دعبل فشاعر عيش . إنه عاش الفكرة الشيعية ، فما عاد ، وهو في أوج معايشته لها ، بقادر ، وما يجوز له ، أن يدخل في تفاصيلها المنطقية والشرعية والسياسية . العيش كلي ، والعيش عاطفة وتفاعل ، وهو في الفعل الشعبي إحساس ينتج عنه عاطفة كبرى تؤدي إلى إيمان والتزام ، وهذا ما قدمه دعبل في تائيته وفي أشعاره الأخرى في آل البيت . ولذا كان لشعره أن يكون شعبياً واسع الأنتشار لا أن يكون فكرياً ، محصور الأنتشار في حلقات المفكرين والخاصة ! وطبعاً ، فمن نافلة القول أن هذه الأبعاد في شعر دعبل في آل البيت قد ترجمتها لغة بسيطة وأفكار مباشرة ، وصور فنية تثير الانفعال الشعبي وتأخذ بيده نحو الغاية المنشودة .

وكما هجا دعبل الخزاعي ورثى وتشيّع ، فإنه مدح ووصف . وفي مدحه ووصفه ما كان الرجل ليخرج عن المبادىء الشعبية في الشعر التي استقى أنوارها من التزامه الفكري . فكانت أكثر موصوفاته في أشخاص هجاهم أو مدحهم ، وفي موضوعات مستمدة من واقعه . وكان وصفه ، إلى ذلك ، حسياً مادياً ، فكان الفعل التقريري فيه مدخلاً مباشراً إلى الذات الشعبية التي سرعان ما كانت تتفاعل معه وتتجاوب وإياه . وفي مدحه ووصفه ، كما في سائر شعره ، كان دعبل يسلك طريق المقارنة بين أجزاء الصورة ليركب منها صورة أخرى دون أن يخرج بها عن واقعها . فهو ، على سبيل المثال ، يصف تناهش جيرانه لديك له سطوا عليه :

بعثوا عليه بنيهم وبناتهم	من بين ناتفةٍ وآخر سامطِ
يتنازعون كأنهم قد أوثقوا	خاقان أو هزموا كتائب ناعطِ
نهشوه فانتزعت له أسنانهم	وتهشّمت أقفاؤهم بالحائطِ(٣٨)

صورة شعبية لا يمكن إلاَّ أن تروق للنفس ، ولا يمكن إلا أن تطرب لها الروح . صورة فيها سرعة كبيرة في الحركة ، وبساطة واضحة في الموضوع ، وتركيب ساحر أخاذ يجمع بينِ أمور متباعدة في وحدة مُنَسَّقةٍ دونما تعقيد أو تَفَسُّخ . وكيفما دار الأمر ، فهي كغيرها من شعر دعبل ، فعل فني يصدر عن الذات الصادقة التي تنطلق من الخاص لتصل إلى العام . فما قاله دعبل في ديكِهِ ، يقوله كل واحد في ما يسلبه الناس له ، ويصور من خلاله تكالب هؤلاء على سرقته . إنه البعد الإنساني الذي يتجاوز اللغة ، والمكان ، والزمان ليستقر سحراً فنياً في ذمة الحياة .

خلاصة :

هذا بَعْضٌ من دعبل الخزاعي ؛ هذا الفنان العربي الإسلامي ، الذي استطاع أن يُطَوِّعَ العملية الفنية الإبداعية لمقاييس ومفاهيم الفعل الشعبي . وكل هذا انطلاقاً من التزام اتخذه أساساً لحياته، فصدر عنه في كل شيء، حتى ولو كان صدوره بعيداً في بعض المرات عن الاهتمامات المباشرة لهذا الالتزام .

كُثُرُهُمُ المبدعون فنياً ، وليس أبو تمام بأكبرهم قدراً وعزماً . لكن قلة قليلة هي تلك المجموعة من المبدعين التي استطاعت أن تحافظ على فنية الإبداع وقِيَمِهِ الرفيعة ، وأن تُوَصِّل هذا الإبداع إلى بعده الشعبي . إن دعبلاً يقرأه صاحب الفكر المثقف فيطرب له وينفعل بما يقرأه منه ، ويقرأه أو يسمع به صاحب الإحساس الفطري والفكري الشعبي المنفعل ، فتأخذه لهفة القبول وفرح التلقي ، ويتعمق الفعل الأدبي في ذاته .

إن دعبلاً ، في شعره ، لقادر ، إذا ما وجد من ينقله نقلاً حسناً من العربية إلى لغات الدنيا ، على أن يكون في عداد الشعراء العالميين الذين يصلون إلى مستوى وجود الإنسان في كلية إنسانيته، وأن هذا لتحدٍ يقف باسماً في وجه محبي شعر دعبل والمتحمسين لأدبه ، إنه نموذج حي لفعل الالتزام في كلية الوجود الإنساني والوجود الأدبي .

الهوامش والمراجع

(١) راجع :
- ديوان دعبل بن علي الخزاعي ، جمعه وقدّم له وحققه عبد الصاحب عمران الدجيلي ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص . ١٧ - ٢٦ ، ٣٧ - ٥١ ، ٨٧ - ٨٩ .
- دعبل بن علي الخزاعي : شاعر آل البيت - حياته وشعره - دراسة تحليلية ، الدكتور عبد الكريم الأشتر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ ، دار الفكر بدمشق ، ص . ١٥ - ٢٦ ، ٤٢ - ٤٦ ، ١٥٥ - ١٥٩ ، ١٩٤ - ٢٠١ .

(٢) راجع الدراسة القيمة التي قدّمها الدكتور عبد الكريم الأشتر لهذا الموضوع :
- شعر دعبل بن علي الخزاعي ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ، لا . ط ، لا . ت ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ، ص . ٣ - ٣٨ .

(٣) راجع في هذا الشأن العرض المسهب الذي تحويه دراسة أحمد العلي لنيل درجة دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الجامعة اللبنانية :
- دعبل بن علي الخزاعي : ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ، إعداد أحمد العلي ، ١٩٨١ ، الجامعة اللبنانية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، ص . ١٥٦ - ٣٠٨ .

(٤) الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، الدكتور علي إبراهيم أبو زيد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ ، دار المعارف القاهرة .

(٥) المصدر نفسه ، ص . ١٤٦ - ١٤٧ .

(٦) الصور الفنية في شعر دعبل . . (م . س) ، ص . ٢٣٣ .

(٧) المصدر نفسه ، ص . ٢٣٨ .

(٨) المصدر نفسه ، ص . ٣٢٨ .

(٩) المصدر نفسه ، ص . ٣٤٣ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص . ٣٧٦ .

(١١) المصدر نفسه ، ص . ٤٢٨ .

(١٢) انظر :
- العصر العباسي الأول ، شوقي ضيف ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ م ، دار المعارف بمصر ، ص . ٣٠٥ - ٣٢٦ .
- ضحى الإسلام ، أحمد أمين ، الطبعة العاشرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الجزء الثالث ، ص . ٣٠٠ - ٣١٥ .
(١٣) راجع عرضاً مختصراً لهذه الكتب في :
- البلاغة والنقد بين التاريخ والفن ، الدكتور مصطفى الصادي الجويني ، طبعة ١٩٧٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ص . ١٦٤ - ١٧١ .
كما تجد عرضاً مسهباً لهذه الأمور في :
- دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث ، الدكتور بدوي طبانة ، الطبعة السادسة ، ١٣٩٤ هـ ، ١٩٧٤ م ، دار الثقافة ، بيروت .
(١٤) انظر :
- دعبل بن علي الخزاعي ، الأشتر ، ص . ١٣٥ - ١٣٦ .
(١٥) دعبل بن علي الخزاعي ، الأشتر ، ص . ١٤٣ - ١٤٤ .
(١٦) ديوان دعبل ، الدجيلي ، ص . ٥٦ .
(١٧) الأغاني ، الجزء العشرون ، أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق علي النجدي ناصف ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٧٢ ، ص . ١٢٠ .
(١٨) المصدر نفسه ، ص . ١٣٦ .
(١٩) تاريخ دمشق ، علي بن الحسن بن هبة الله بن الحسين المعروف بابن عساكر الدمشقي ، (تهذيب تاريخ دمشق) ، الجزء الخامس ، تهذيب عبد القادر بن أحمد بن بدران ، منشورات الاتحاد والترقي ، دمشق ، سنة ١٣٥١ ، ص . ٢٩٩ . (نقلاً عن ديوان دعبل ، الدجيلي ، ص . ٥٣) .
(٢٠) نقلاً عن ديوان دعبل ، الدجيلي ص . ٥٣ .
(٢١) الأغاني ، الجزء العشرون ، الأصفهاني ، ص . ١٢٣ .
(٢٢) من أبرز الدراسات المعاصرة التي سعت إلى ذكر دعبل والبحث في شعره نذكره :
- أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثاني الهجري - عبد الحسيب طه حميد .
- تاريخ الأدب العربي ، حنا الفاخوري .
- تاريخ الأدب العربي في الأعصر العباسية ، بطرس البستاني .
- تاريخ الشعر السياسي حتى منتصف القرن الثاني للهجرة ، أحمد الشايب .
- دعبل بن علي الخزاعي - شاعر آل البيت ، عبد الكريم الأشتر .
- ديوان دعبل الخزاعي ، عبد الصاحب الدجيلي .

- الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ـ علي إبراهيم أبو زيد .
- العصر العباسي الأول ، شوقي ضيف .
- فن الهجاء وتطوره في الشعر العربي ـ إيليا حاوي .
- المدائح النبوية ، زكي مبارك .
- مظاهر الشعوبية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، محمد نبيه حجاب .

ومن الدراسات غير المنشورة :

- دعبل بن علي الخزاعي وشعره ، أحمد العلي ، رسالة أعدت لنيل درجة الدبلوم في الدراسات العليا ـ ١٩٨١ ، الجامعة اللبنانية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ قسم اللغة العربية وآدابها.

(٢٣) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ١١٢ ـ ١١٣ .

(٢٤) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٥١ ـ ٥٢ .

(٢٥) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٩٣ .

(٢٦) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ١٩٤ ـ ١٩٥ .

(٢٧) دعبل بن علي الخزاعي ، أحمد العلي ، ص . ٩٢ .

(٢٨) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٨٠ .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص . ١٢٧ .

(٣٠) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٢١٠ .

(٣١) المصدر نفسه ، ص . ١٥٨ .

(٣٢) المصدر نفسه ، ص . ١٥١ .

(٣٣) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٧١ .

من بين أبرز الشروحات التي وضعت للتائية نذكر :

- شرح محمد باقر بن محمد تقي ، ت ، ١١١١ هـ .
- شرح السيد نعمة الله الجزائري ، ت ١١١٢ هـ .
- شرح كمال الدين محمد بن معين الدين الشيرازي ، ت ١١٠٣ هـ .
- شرح الميرزا حسن بن عبد الكريم . ت ١٣١٠ هـ .
- شرح علي بن عبد الله التبريزي ، ت ١٣٢٧ هـ .

راجع في هذا الموضوع :

- الصورة الفنية في شعر دعبل ، أبو زيد ، ص . ١٤١ .

(٣٤) راجع الفصل القيم الذي كتبه عبد الصاحب الدجيلي حول التائية :

- ديوان دعبل ، الدجيلي ، ص . ٥٨ ـ ٦٥ .

(٣٥) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٧١ ـ ٧٤ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ص . ٧٣ .
(٣٧) المصدر نفسه ، ص . ٧٤ ـ ٧٥ .
(٣٨) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ١٣٩ ـ ١٤٠ .




مطابع يوسف بيضون
بيروت - هاتف: ٨٣٧٦٩٧ - ٨٣٧٤٤٩ - ٤٦٠٧٤٣







هذا الكتاب

تُشَكِّلُ مجموعةُ الدراساتِ الواردةِ في هذا الكتاب محاولة للسَّعي إلى ملاحظة حَرَكيَّةِ الفكرِ الأدبي ، العربي منه والغربي ، في مجالاتٍ مُختلفةٍ من مجالات وُجُودِهِ . وتُتابعُ هذه الدراسات حَرَكيَّةَ الفكر الأدبي في نماذج مُتعدِّدة تُمظْهِرُ هذه الحركيَّة ، وتَسْتَخْلصُ ما يُشَكِّلُ نتائج لها . أمَّا موضوعاتُ الدراساتِ فهي نماذجُ تَطْمَحُ إلى المساهمة في تَشكِيلِ مَنْهَجٍ يقرأُ الفِعْلَ الأدبي ، ويَسْعى إلى ممارسةٍ للنقدِ الأدبي من خلال هذه القراءة .

دار الفكر اللبناني